مسعودة
لعريط

سردية الفضاء

في الرواية النسائية المغاربية



010215 / 13

الإيداع القانوني : 2013-3522

ردمك : 6 - 282- 00- 9931 - 978

مسعودة لعريط

سردية الفضاء

في الرواية النسائية المغاربية

صدر هذا الكتاب بدعم من وزرارة الثقافة 2013
في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها

موفم للنشر

الإهداء

إلى حلم يعانق أطيافي الشريدة. . .

مقدمة

يُعنى هذا الكتاب بدراسة الفضاء الروائي بصفته عنصراً سردياً ودالاً تتكشف من خلاله القيمّ وتتّضح بواسطته تراتبية العلاقات، ونقاط التميّز ذلك أن الفضاء الذي نروم البحث فيه هو ذلك الفضاء اللغوي الذي لا وجود له إلاّ داخل النص، والذي يتجسد عبر ثلاث مستويات: حسية وذهنية وعاطفية.

انطلاقاً من هذا الفهم ننزّل دراستنا للفضاء ضمن حقل أدبي خاص، يتمثل في الرواية النسائية المغاربية.

إنّ حداثة الاهتمام النقدي بالفضاء الروائي، والرواية النسائية بخاصة وقلّة الدراسات المختصة فيهما، أمر يغري بخوض غمار هذا الموضوع الجديد في الساحة النقدية العربية حيث لا تزال المكتبات عندنا تعاني نقصاً على هذا الصعيد وخاصة في مجال الأدب النسائي، ولاسيما في جنس الرواية، والرواية المغاربية على وجه الخصوص.

إنّ الرواية المغاربية لم تحقق تراكماً يثبت وجودها الفعلي، إلاّ مع مطلع عقد الثمانينات من القرن العشرين في المغرب وليبيا وتونس، ومع مطلع التسعينات من القرن نفسه في الجزائر. فالرواية النسائية المغاربية لم تجد بعد قسطاً وافراً من النقد، وإن كانت الرواية النسائية المغاربية المكتوبة بالفرنسية قد وجدت قدراً من العناية داخل لغتها، فإنّنا بالمقابل نلاحظ قلّة الاهتمام وغياب الدراسات النقدية المختصة بنظيرتها المكتوبة بالعربية.

لهـذه الدواعي وجدنا أنهّ من الضروري أن نعطي موضوع الفضاء في هذا النوع من الأدب الأهمية النقدية المستحقة.

لقد ارتأينا أن نحدّد المدوّنة الروائية كما يلي:

1 ـ **ذاكرة الجسد**، لأحلام مستغانمي من الجزائر.

2 ـ **عام الفيل**، لليلى أبو زيد، من المغرب

3 ـ **نخب الحياة**، لأمال مختار، من تونس

4 ـ **رجل لرواية واحدة**، لفوزية شلابي، من ليبيا.

اخترنـا هذه النصـوص الروائية، دون غيرها، لما تتوفر عليه من مؤشرات فضائية مكثّفة ولأنها تعدّ أهم النصوص الروائية التي تمثل التيارات الأساسية في المشـهد الروائي النسـائي في المغرب العربي إلى غاية مطلع الألفية الثانية. في هذا المقام نوضح أنّنا لم ندرج نصوصا نسـائية من المشرق العربي بسـبب تجاوز ذلـك للحـدود المقدّرة لهـذا العمل. أمـاّ تحديدنـا للجنس الأدبي، فذلك أمر يعـود لاعتقادنـا أنّ الروايـة جنس أدبي مهم من حيث التعبـير عن التحولات الاجتماعية لواقع الإنسان، كما أنّ المعالجة النقدية لها هي في الوقت ذاته معالجة إناسـية. أمّـا تركيزنا على النوع الروائي النسـائي، فإنه لم يصـدر من جانبنا عن نزعـة متمركزة نسـوياً إنما جاء تلبية لرغبة منّا في إخراج هـذا النوع من الأدب من دائرة التهميش والشك إلى مركز النقد، والدراسة التي تهتمّ بالنص، وليس فقـط بمحيطه أو بجنس كاتبه. أما تركيزنا على دراسـة عنصر الفضاء الروائي دون غـيره مـن العناصر الأخرى، فما هـو إلاّ إجراء منهجـي وغرضنا منه هو التحديد والتدقيق وليس الفصل التعسـفي، لأن معالجة الفضاء تعني التركيز على النص بكامله، بالنظر إلى علاقته المتداخلة بالحدث والشخصية والعوامل السردية الأخرى. وهكذا وسـمنا بحثنا بــ «**سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية**». أما تحليلنا النقدي سينصب على إبراز تجليات هذه السردية على ضوء

المناقشة النقدية للعناصر المشكلة لأساس جوهر الإشكالية التي نعالجها في هذه الدراسة والتي تتفرع إلى أسئلة متعددة نجملها فيما يلي:

1 - ما هيّ العلامات الموضوعاتية الفضائية المهيمنة على النص الروائي النسائي المغاربي؟

2 - وكيف تمّ تقديمها؟

3 - وما هيّ وظائفها؟

4 - وما هي الرؤية الجمالية والفكرية التي انبثقت عنها؟

5 - و هل هناك خصوصية فضائية في الرواية النسائية المغاربية؟

من أجل مقاربة هذه الإشكالية، وتقعيد هذا العمل فإنه من الضروري أن نستخدم الاستقراء التاريخي والاجتماعي فيما يخص المدخل النظري الذي يهتم بتأطير «الأدب النسائي»، كمصطلح نقدي جديد، حيث نتعرض إلى تحليل وتتبّع أهمّ الآراء التي ناقشت هذا المفهوم، بما في ذلك آراء بعض الكاتبات. كما نتوقف فيه عند المسار التاريخي لظهور الرواية النسائية المكتوبة بالعربية في بلدان المغرب العربي، استنادا لما يتوفر في المكتبة الجزائرية، ولما جاء في بعض الكتب القليلة التي ركّزت على الجانب الببليوغرافي مثل كتاب **الرواية النسائية المغاربية** للباحث بوشوشة بن جمعة وكتاب **الرواية المغربية بالعربية من التأسيس إلى الامتدادات** لعبد الرحيم علام.

لقد ارتأينا أن يكون المنهج الموضوعاتي وسيلتنا لدراسة وتحليل النصوص الروائية المختارة. بهذا الصدد نعمد إلى تحديد وتحليل الموضوعات المتواترة في نصوص المدوّنة الروائية، من خلال تجسّدها في علامات فضائية معينة انطلاقا من قناعتنا بأن النّص الأدبي يمثل مستودعاً للأفكار والموضوعات التي تكوّن صورة تجربة المبدع، وأن دراسة الموضوعات المهيمنة فيه تجعلنا نكشف عن حوافز الكتابة وتعطينا في الوقت نفسه صورة العالم المتخيل للمبدع.

إنّ النقد الموضوعاتي يهدف إلى الكشف عن البنيات الفكرية للأعمال الأدبية، وهو لا يقتصر على تحليل الرؤية الأيديولوجية فحسب، بل إنه يتعداها إلى النظر في الموقف الحضاري، ونعتقد أن هذه المنظورات تمثل عوامل مساعدة لفهم النص، كما يهتم هذا النوع من النقد ببنيات الشكل الفني في علاقاتها العضوية بموضوعات أو هواجس النص الروائي باعتبار أنّ الشكل جزء جوهري من أعماق التجربة الروائية. فضلاً عن ذلك فإننا نرى أن النقد الموضوعاتي يمنح حرية كبيرة للناقد لتوظيف كثير من خلاصات المناهج الأخرى. ولعل مبدأ الحرية، وملاحقة الموضوعات هما ميزتان ثابتتان لهذا النمط من النقد.

بناءً على ما تقدم سنعمد عند تحليل الموضوعات التي يفرزها فضاء المدوّنة إلى استخدام بعض آليات التحليل السيميائي لتفادي الوقوع في التناول الخارجي لفضاء المدوّنة الروائية، اعتقادا منّا أن السيميائية تعالج النص الأدبي باعتباره مادة لغوية ملموسة، وبنية يمكن معاينة مكوّناتها، وتلمّس عنصر الفضاء فيها بوصفه عاملاً سردياً ولفظاً لغوياً يؤدي إلى توليد الدلالة.

تأتي هذه الدراسة التطبيقية الموضوعاتية في ثلاثة فصول: في الفصل الأول نحدّد ونحلّل العلامات الفضائية الموضوعاتية البارزة في المدوّنة الروائية، ونعمد في الفصل الثاني إلى تتبّع التحولات الرئيسة للفضاء الروائي وكيفية تأطيره للأحداث والشخصيات العاملية بغية تلمّس سرديته ومعاينة قدرته على تحديد مسار السرد واستخراج أنماطه المهيمنة. تكتمل هذه الدراسة في الفصل الثالث بمقاربة تأويلية للفضاءات الجزئية المندرجة ضمن تلك الأنماط، حيث نحدّد ونحلّل من خلالها الرؤى الفضائية التي صدرت عنها نصوص المدوّنة الروائية.

في خاتمة هذه الدراسة نقدم خلاصة النتائج التي توصلنا إليها، ونتبع ذلك بملحق خاص بسيّر الكاتبات وبملخصات لنصوص المدونة الروائية.

مما لاشك فيه أنّنا واجهنا الكثير من الصعوبات في سبيل إنجاز هذا العمل لاسيما تلك النابعة من طبيعة إشكاليته، حيث أنّ الفضاء عنصر سردي مازالت الأبحاث جارية بخصوصه، ومازال الغموض يلفّه. لقد زاد من حدّة هذه الصعوبة ارتباط موضوع الدراسة: «الفضاء الروائي» بحقل أدبي جديد يتمثل في الرواية النسائية المغاربية الذي ماانفك إلى يومنا هذا محاطاً بكثير من الجدل والإثارة والشكّ.

إن هذه الصعوبات لم تزدنا إلاّ عزماً على مواصلة البحث اعتقادا منا بأنّ المجالات الصعبة هي التي تستحق أكثر من غيرها البحث والعناء.

إنّ هذا الكتاب المتواضع الذي ركّز على دراسة عينات من الرواية النسائية المغاربية، ليس إلاّ خطوة أولى ضمن مشروع هدفه إنجاز أبحاث أكثر شمولية وأكثر عمقا في حقل الرواية المغاربية بصفة عامة.

المدخل

قضايا الأدب والرواية النسائية المغاربية

I. مصطلح الأدب النسائي في الخطاب النقدي العربي

II. موقف الكاتبات من مصطلح الأدب النسائي

III. مكونات الخطاب الأدبي النسائي

IV. مسار الرواية النسائية المغاربية

V. السيرة الذاتية في الرواية النسائية المغاربية

I . مصطلح الأدب النسائي في الخطاب النقدي العربي

انتقل مصطلح «الأدب النسائي» إلى النقد الأدبي العربي عن طريق التأثر بما استحدثه الغربيون من أطروحات فكرية ومفاهيم ومصطلحات في مختلف الحقول المعرفية. فقد برزت الكتابة النسائية عندهم منذ القرن الثامن عشر، إذ شهد العهد الفيكتوري ببريطانيا أعمالا نسائية معتبرة للأخوات برونتي Brontë وجورج إليوت George Eliot سبقت نصوص ماري إليزابيث بوستون Mary Elisabeth Bouston وروندا براوتو Rhonda Broughto وغيرهما[1]. منذ ذلك العهد لم تتوقف الكتابة النسائية في الغرب عن التطوّر إلى أن بلغت اليوم حداً ملفتا للانتباه من التبلور داخل تيارات واضحة المعالم، في حين تأخر الحديث عن الأدب النسائي[2] ولاسيما عن الرواية النسائية عند العرب إلى بداية القرن العشرين حيث بدأت تظهر النصوص الروائية الأولى بنسب متفاوتة من بلد عربي إلى آخر.

وقد استعير مصطلح الأدب النسائي ليواكب هذه الظاهرة الجديدة في حقل الأدب العربي، وأفرز ذلك وجهتين نقديتين مختلفتين. تتّسم الأولى بنوع

(1) Frédéric Regard, L'écriture féminine en Angleterre, PUF, 202, p.15

(2) نستثني من ذلك حقل الشعر الذي حفل بالكثير من الشاعرات منذ ما قبل الإسلام. نذكر على سبيل المثال الشاعرة المخضرمة «الخنساء»، ونشير في هذا السياق إلى أن الباحثة السورية بثينة شعبان ترى أن الكثير من الشعر النسائي قد تعرض للتهميش ولم يدوّن، حيث تقول في كتابها الموسوم بعنوان مائة عام من الرواية النسائية، والصادر عن دار الآداب، في بيروت، سنة 1991 (ص. 13 و 14) إن «الكثير من الشعر الذي قالته النساء لم يسجل، إما لأنه أعتبر ضعيفا أو لأنه تجاوز حدود الحشمة، ولذلك من الأفضل أن لا تقرأه الأجيال القادمة، ومن هنا فان أغلب شعر النساء الذي وصلنا يدور حول رثاء الآباء أو الإخوة الشجعان، ونجت بضع قصائد حب نسائية رائعة من هذا الإهمال لتعطينا لمحة عن مواهب النساء المتنوعة في كتابة الشعر».

من الانفعالية (الإعجاب والمجاملة والاستخفاف)، وتتميز الثانية بشيء من الموضوعية ونجد ذلك عند فئة من الدارسين والباحثين الذين ارتأوا أن هذا النوع من الأدب يستدعي الدراسة والبحث بالنظر إلى زمن الصمت الطويل الذي قضته النساء بعيدا عن مدارات الفكر والأدب واعتبارا لما تتميز به من خصوصيات موضوعاتية وفنية. غير أنّ حساسية هذا المصطلح، ومقدار مصداقيته النقدية قد أثارا كثيرا من الجدل والآراء التي تراوحت بين التحفظ والرفض وبين القبول عند النقاد وعند الكاتبات أيضا.

يرى الدكتور حسام الخطيب أن مصطلح الأدب النسائي يتحدّد من خلال التصنيف الجنسي وليس من خلال الموضوعات والأشكال التي يطرحها، وبذلك لا يكتسب هذا المصطلح المشروعية النقدية إلا في حالة القصد إلى الأدب الذي تكتبه المرأة حول مشكلاتها الخاصة، والذي يكتبه الرجل مركّزا على المسائل النسائية[1].

في السياق نفسه، يذهب نزيه أبو نضال إلى أن«الأدب لا يمكن أن يكون نسائيا أو ذكوريا غير أن أديبا ما سواء أكان رجلا أم امرأة سيكون أقدر من غيره على تصوير جوانب من الحياة بحكم معرفته الحميمة أو الخاصة بها... وعليه فإن الكاتبة في تقديرنا هي الأقدر على رصد أزقة المرأة الداخلية، وكشف عوالمها المتقلبة....»[2] إنّ هذا الباحث لا يقرّ بوجود رواية نسائية إلا إذا كانت تُعنى«بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة بالمعنى الجنسوي»[3]. إذا وافقنا هذا الناقد على رأيه هذا فذلك يعني أنّ تراثا هاما من الإبداع الروائي النسائي الذي لا يطرح القضية الجنسوية يكون إذن خارج ما يسمى بالرواية النسائية، ونؤكّد على هذه المسألة لأنّ هذا الناقد ينفي الصفة

---

(1) حسام الخطيب، «حول الرواية النسائية في سوريا»، مجلة المعرفة، 1975، ع 166، سوريا، ص.79

(2) نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص.11

(3) المرجع نفسه، ص.11

النسائية عن الكثير من الروايات ذات الطابع الإنساني العالمي، من مثل **ذهب مع الريح** لمرغريت ميتشل و**كوخ العم تو**» لهنرييت ستا، و**الأرض الطيبة** لبيرل باك، و**غرناطة** و**سراج** لرضوى عاشور، و**شجرة الفهود** لسميحة خريس...

نوضّح هنا أنّ الدارس أبو نضال يقصد بـ«النسوية» و«الجنسوية» الدفاع عن قضية المرأة وطرح همومها وإشكالاتها[1]. ومن ثمّ فإنه يحدّد مجال استعمال مصطلح الأدب النسائي ضمن موضوعات معيّنة تهتمّ فقط بقضية المرأة، ما يعني أن الرجل أيضا يمكنه أن يكتب أدبا من هذا النوع.

أمّا الناقدة خالدة سعيد[2] فإنها ترى أن مصطلح الأدب النسائي تنقصه الدقّة، ويكتنفه الغموض برغم كثرة استعماله وفيه إقرار بمركزية ما يكتبه الرجل وهامشية ما تكتبه المرأة، لأنه يسمُ كتابتها بالفئوية ويستند إلى تغليب الهوية الجنسية (رجولة / أنوثة) على العمل الإبداعي، الأمر الذي يؤدي إلى التغييب الإنساني العام والثقافي القومي والتجربة الشخصية، والوعي بها والخصوصية الفنية. كما تشير خالدة سعيد بهذا الصدد إلى الاختلاف البيولوجي والنفسي والتاريخي والثقافي القائم بين الرجل والمرأة وتؤكد على أن الكتابة لدى النساء هي فعل تحرر ووعي، وكشف، ومعاينة وتصور وحاجات وأحلام. بهذا الطرح تتحفظ خالدة سعيد عن الأخذ بمصطلح «الأدب النسائي»، وتؤكد في الوقت ذاته على الخصوصية الفنية في كتابة المرأة، وتلك مسألة أخرى تفتح مجالا للنقاش والآراء المختلفة؛ إذ لا تتعلق الخصوصية، في نظرنا، بالجانب البيولوجي لأنها مسألة ثقافية بالدرجة الأولى، ومن ثمة يمكن تفسيرها في سياقها الاجتماعي والحضاري العام. فالمرأة العربية الكاتبة قد تلجأ إلى استعمال أسلوب التخفّي وراء غطاء اللغة المجازية، إلى درجة الغموض المتعمّد في بعض الأحيان، والتسامي في أحيان

---

(1) المرجع السابق، ص.12

(2) خالدة سعيد، المرأة التحرر، الإبداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1991، ص.85

أخرى، وذلك بسبب الرقابة الاجتماعية الشديدة التي يتعرّض لها جنسها على جميع الأصعدة. إنه لا يمكن بأي حال أن نعلل الخصوصية الفنية تعليلا بيولوجيا، لاسيما أننا نعتقد أنّ هذه الخصوصية ليست ثابتة في النص الذي تكتبه المرأة، استناداً إلى صيرورة التحولات الاجتماعية التي تتحكم في الظواهر الأدبية بصفة عامة إلى حدّ كبير.

وأمّا الناقدة يمنى العيد[1] فإنها ترفض تسمية «الأدب النسائي» دون محاولة لتقديم بديل له، وهي تركّز على دور الواقع الاجتماعي في تشكيل كتابة المرأة وإخراجها من الخاص إلى العام، كما أنها تعمد إلى تعليل الخصوصية، إذ لا ترى فيها سوى مجرد فعل انعكاسي لواقع مادي وتاريخي متّسم بالاضطهاد والتغييّب. ولذلك، تسقط هذه الكتابة، حسب رأيها، في بحر من الهواجس الذاتية والاعترافات التي يحرّكها هاجس الصراع ضد الرجل، وذلك ما يجعلها عاجزة عن استيعاب التجربة الاجتماعية والإنسانية بشمولية وعمق ويحدّ من رؤيتها للعالم، حيث تصير الأنا الكاتبة مركز الكتابة، و تصبح الكتابة أداةً للتحرر الفردي وسبيلا للخلاص من وضع اجتماعي ينظر إليها على أنها قاصرة ويضعها في موضع التابع للرجل. ولذلك فإن التموقع في المجتمع وفتح علاقة تفاعل معه، وطرق قضايا المرأة خارج إطار الفئة هو ما يجعل من مساهمتها فعلا إبداعيا راقيا. كما أن الخصوصية في نظر الناقدة يمنى العيد زائلة بزوال الظرفية الاجتماعية والحضارية وزوال أشكال القهر المادي. إنّ هذا طرح لا نتفق معه تماما في بعض جوانبه. إنّ زوال الخصوصية، في نظرنا، أمر غير كاف لرفض تسمية هذا النوع من الأدب رغم ظرفيته أو طابعه الانتقالي، لاسيما أنّ الكتابة النسائية حقل أدبي جديد يتطلّب بالضرورة البحث والدراسة، وذلك ما يجعل تسميته أمرا منهجيا، وشرطاً أساسيا لتقعيد أي عمل نقدي في هذا المجال.

---

(1) يمنى العيد، «مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي»، مجلة الطريق، ع 4، نيسان 1975، ص. 144

يبدو من خلال المقاربة التي يقدمها واسيني الأعرج، في هذا الشأن، أن مصطلح الأدب النسائي يقع ضمن سياق لغوي نحوي ذكوري متسلط، بالنظر إلى ما تنطوي عليه كلمة «نساء» من دلالات العنف اللفظي والثقافي، وبالنظر إلى أنه يوهم بوجود مقابل له هو «الأدب الرجولي»، ويفترض ذلك وحسب رأيه مقارنة غير مبرّرة بالنظر إلى النتاج الأدبي الضئيل للمرأة العربية. في هذا السياق ينتقد واسيني الأعرج الذين يحاولون الانفلات بسهولة من إشكالات هذا المصطلح فيقررون ببساطة أنه لا فرق بين أدب المرأة وأدب الرجل وأن القدرة والتمايز والخصوصية تتحدد من خلال التجنيس التعسفي. يرى واسيني الأعرج أنّ ذلك نفي على نحو آخر للأنثوي الذي يشكل نقطة الاختلاف، والذي ينبع من تاريخ خاص يطبعه الاضطهاد والتصميت. وعليه فإن واسيني يعترض على هذا المصطلح من حيث التسمية، بيد أنه يتحدث عن وجود خصوصية أنثوية في كتابة المرأة بحكم الظروف التاريخية والنفسية التي تميّزها. ومن هنا فإن الأدب النسائي عنده هو «الأدب الذي يُبرز خاصيات المرأة الجوهرية والإنسانية ورهافتها وعطبها...»[1]. إنّ هذا الرأي يدعو إلى الكشف عن الوجه الأنثوي المغيّب بالقول والتعبير الرمزي ضد ثقافة الحجب والقمع.

إنّ هذا التأكيد على الخصوصية الأنثوية يحيلنا إلى النظرية الفرويدية التي تبيّن أن الأنثوية هي «الأكثر ألفة والأكثر أصلية وبدئية»[2] في الإنسان لأنها تمثل المرحلة الجنينية، أو الحياة في الرحم، الأمر الذي يعني أن الذكورة والأنوثة شطران قائمان عند كلا الجنسين. وعليه يمكن لنا، بحسب هذا الطرح، أن نعتبر الأنثوي مصدرا لمجمل الإبداع الإنساني بوصفه «ذلك الأقصى الذي يصعب بلوغه لدى الجنسين.»[3] وبالتالي فإن الكاتب الرجل معنيٌّ أيضا

---

(1) واسيني الأعرج، «ارتباكات المصطلح وأشواق العنف المبطن» مجلة روافد، عدد خاص ب «المرأة والإبداع» الجزائر، منشورات مار ينور 1998، ص.12.

(2) جوليا كرستيفا «الأنثوي ذلك الغريب فينا» مجلة مواقف، ع 73 / 74، 1993 / 1994 ص.120.

(3) المرجع نفسه، ص.120.

بالكشف عن وجهه الأنثوي المغيَّب وتقديم كتابة أنثوية، ذلك أن الأنثوية بهذا المعنى ليست خصوصية نسائية، بقدر ماهي قيمة إبداعية إنسانية يصعب الارتقاء إليها. ولعل الكاتب الفرنسي فلوبير قد عبّر عن هذا الرأي دونما قصد منه من خلال قوله الشهير: «مدام بوفاري هي أنا». على هذا الأساس يبدو من الصعب الاعتقاد بخصوصية أنثوية في كتابة المرأة لمجرد أنها امرأة.

يبرّر محمد برادة[1] مصطلح الأدب النسائي مؤكدًا على حضور خصوصية معينة في لغة الكتابة عند المرأة ترتبط بالبعد الميثولوجي للذات، رغم اشتراكها مع الرجل في اللغة التعبيرية والإيديولوجية. إنّ هذا الرأي تكرّره بثينة شعبان حيث تقول إن: «النساء والرجال يكتبون بشكل مختلف لأنهم مخلوقات تحمل تجارب تاريخية ونفسية وثقافية مختلفة، مثلما يكتب الاستراليون والإفريقيون بشكل مختلف حتى ولو كانوا يكتبون بالطريقة نفسها»[2]، إذ أنّ هناك «خصائص عامة يحتمل وجودها في كتابات النساء أكثر من كتابات الرجال، ومميزات أخرى تميز كتابات الرجال أكثر من كتابات النساء ويجب ألا يجري تفضيل أي منهما، طبعا، بسبب جنس الكاتب»[3].

نستشف من خلال الدراسة التي قدمتها الباحثة كارمن البستاني Carmen Boustani عن الرواية النسوية الفرنسية أن في هذا التصنيف إقرار بهامشية ما تكتبه المرأة، حيث تشير إلى أنه «لم يسبق للنقد أن تناول بالكلام الرواية الذكورية (نسبة إلى الذكر أو الرجل) لأن وجودها أمر غير واقعي. بينما ينظر إلى الحديث عن موضوع الرواية النسوية على أنه مسألة واقعية وممكنة. وهذا ما يفسر هامشية الأدب النسوي والغموض الذي يكتنف الفارق بينه وبين الأدب الذكوري»[4].

---

(1) حسن بحراوي، «هل هناك لغة نسائية في القصة» مجلة آفاق، ع 12، المغرب، 1983، ص.135

(2) بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية، (مرجع سابق)، ص.12

(3) المرجع نفسه، ص.12

(4) كارمن البستاني، «الرواية النسوية الفرنسية»، تر: محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر ع 34، بيروت، 1985، ص.122

تعدّ الباحثة كارمن البستاني من أبرز المدافعات عن فكرة الخصوصية والاختلاف في كتابة المرأة، حيث تقول: «ليس لنا نحن والرجل الماضي نفسه ولا الثقافة نفسها، فكيف يكون لنا والحالة هذه التفكير نفسه والأسلوب نفسه؟ ذلك أن المرأة تكتب بشكل متميّز عن الرجل لا سيما بعدما تطوّرت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية، حيث لم يعد يُنظَر إلى هذه الخصوصية في أسلوب الكتابة على أنها تعبير عن دونية ومحدودية، بل جرى التعامل معها كحق من حقوق المرأة في التمايز»[1]. وتضيف كارمن البستاني مؤكّدة على مسألة الاختلاف: «على المرأة الكاتبة أن تكشف عن تعقد قضية المرأة مبيّنة بذلك أن الطاقة المبدعة عند النساء تختلف عن مثيلتها عند الرجال»[2].

يؤكد هذا الطرح على توفر شرط الوعي بالجسد الأنثوي كقيمة طبيعية وتاريخية وإنسانية تؤسس للاختلاف في كتابة المرأة. يتميّز هذا التوجه الجديد بالانفتاح على الثقافة الغربية، والإطلاع على مستجدّات التطوّر الحاصل في الغرب فيما يخص قضية المرأة والكتابة، ذلك أن الإقرار بوجود كتابة نسائية يعني الانتباه إلى وجود نمط مختلف من التعبير تتناول فيه المرأة الكلام عن نفسها دون وسيط.

في هذا السياق تجدر الإشارة إلى أن كارمن البستاني أنجزت رسالة دكتوراه عن الرواية النسائية الفرنسية، ما جعلها تطّلع على آخر ما توصل إليه الإبداع النسوي في مجال النقد والرواية. تبدو هذه الباحثة متأثرة بالنظرية النسوية الغربية التي تجاوزت مطلب المساواة إلى الاختلاف، حيث بات تركيز التيار الأنثوي على إدراج المرأة في الإطار الاجتماعي أقل أهميةً من التركيز على الطريقة التي يمكن بها إعادة فهم المعايير والممارسات الذكورية في ضوء رأي مغاير.

وفي نظرنا، لا يمكن الحديث عن كتابة نسائية خارج إطار وعي المرأة الكاتبة لذاتها ككيان مستقل، ووعيها للعالم الذي تتموضع فيه بأبعاده المختلفة ونعني بهذا الوعي الفاعل الذي لا يكون بالمهادنة والاتباعية، والذي

---

(1) المرجع السابق، ص.122

(2) المرجع نفسه، ص.122

لا يمكـن أن يتحقّق إلاّ بتفكيـك المنظومات الذكورية السـائدة وخلخلتها. ومن ثمة، فإن إعادة طرح الكاتبة لسـؤال الثقافة في قراءتها للجسد وتموقعها داخل الفضاء الاجتماعي والسياسي، أمـر ضروري من أجل تحقيق المشروع الأدبي والإبداعي النسائي. لقد كانت مسألة الوعي بفردية الجسد واستقلاله واختلافه نقطة البداية بالنسـبة للأدب النسـائي الغربي الـذي بلغ حدًا كبيرا من الجرأة والتحـرر والنضج وتمكّن بذلك من صياغة نظرية متكاملة تعرف باسـم النقد الأنثوي، بينما تظل إشـكالية الكتابة النسـائية قائمة على أكثر من صعيـد في العالم العربي الذي مازال لم يحسـم كثيرا من أموره الأدبية وقضاياه الحضارية الأخرى بصفة عامة.

نوضّـح في هـذا المقام أننـا لا ندعو إلى ضرورة إتباع النمـوذج الغربي ولكننا نؤكد على أن الثقافة باختلاف أوجهها تتفق في فهمها للمرأة وللجسد، وهي في بعض أوجهها تقوم على الإقصاء والتهميش والتدنيس. لقد عانت الكاتبة الغربية ووعت ذلك كله؛ لاسيما الجيل الأول الذي دشّن المسيرة، والذي كان عليه البدء بعملية المحو الثقافي الذكوري من عهد أرسطو إلى عصر النهضة. فالمنظور الثقافي واحـدٌ في ما يخص مسـألة المرأة والكتابة، ولذلك فإنّنا نعتقد بتقارب الأشـكال والوسائل رغم اختلاف مسيرة السياق الحضاري بين الشرق والغرب.

عـلى ضـوء ما تقدّم نرى أنّ تصنيف كتابة المـرأة عند العرب تحت مصطلح «الأدب النسـائي» يحمل في طيات تركيبته اللغوية والدلالية رؤوس إشكالاته الأساسـية. فقـد أثارت هذه التسـمية جـدلا واسـعا وآراءً مختلفة عنـد النقاد تسـتدعي الملاحظة والتحليل، ذلك أن الحديث عن فارق بين الأدبين الرجالي والنسائي يرتبط بأبعاد اجتماعية وتاريخية، ويحتمل قدرا من المصداقية، وجانبا من التلفيق والمبالغات. لهذا سـيظل السـؤال قائما حوله، وسيستمر البحث في مبررات وجوده أو عن بديل له، خاصة أنه لم يحظ بالقبول لدى جلّ الكاتبات.

II ـ موقف الكاتبات من مصطلح الأدب النسائي

لم يقتصر النقاش والحديث حول موضوع الأدب النسائي على الدارسين والنقـاد وحدهـم، بل إنه أثار اهتمام المرأة الكاتبـة بوصفها المعنية الأولى بهذا

المصطلح الذي يهدف إلى تصنيف إنتاجها الأدبي على أساس بيولوجي، أي من خلال الجنس الذي تنتمي إليه.

إن جلّ الكاتبات قد أبدين استياءً من هذا المصطلح ورفضًا له. في هذا الصدد تعقب الكاتبة أحلام مستغانمي قائلة: «...لأنني أنثى لا بد أن أثبت أنني قادرة على الكتابة كالرجل. ففي النهاية فإن الأدب النسائي لا يُهتم به وهناك نوع من الشفقة عليه (....) وكل ما يقال عن المرأة الكاتبة أنها تتسلى. وفي تعريف ما تكتبه المرأة «بالأدب النسائي» شيء من الإهانة، وهناك من يقول إن المرأة إذا لم تصب في الكتابة فذلك أمر عادي وهي في النهاية غير مطالبة بأن تأخذ نفسها مأخذ الجد، ولهذا فإنها لا تحاكَم بالمفهوم الأدبي بل بالمفهوم النسائي مادامت «تخربش» لا غير. أنا أريد أن أُحاكَم ككاتبة بدون تاء التأنيث، وأن يحاكم نصي منفصلا عن أنوثتي وبدون مراعاة لأي اعتبار... لأنني أحاول أن أثبت نصي. ولهذا هو مكتوب بصفة رجل»[1].

في رواية **ذاكرة الجسد** نجد أحلام مستغانمي تميل إلى الشخصية الرئيسية «خالد بن طوبال» أكثر من ميلها إلى «حياة»، الأمر الذي يؤكد محاولة الهروب من تصنيفها داخل ما يعرف بالرواية النسائية.

غير أن الكتابة بصيغة المذكر بالنسبة إلى الكثير من الكاتبات المغاربيات، في رأينا، هيّ نوع من المراوغة أو بالأحرى مجرد قناع لم يحسن تثبيته، بالنظر إلى هيمنة عنصر السيرة الذاتية في نصوصهن، وهو ما تعكسه بوضوح الرواية السالفة الذكر.

في السياق نفسه، ترفض الكاتبة المصرية رضوى عاشور هذا المصطلح حيث تقول: «لم أستخدم تعبير «الرواية النسائية» الذي ورد في السؤال لأن المفهوم إشكالي يطرح العديد من التساؤلات، لأن ما أنتجته المرأة العربية متنوع في أشكاله ومضامينه وما يعبر عنه منذ الأجيال. إن هموم المرأة عُبر عنها ضمنيا أو صراحة في تلك النصوص، وأن بصمة ما للمرأة الكاتبة دائما

---

(1) أحلام مستغانمي، مجلة سنة الجزائر في فرنسا،ع 5، المحافظة العامة لسنة الجزائر في فرنسا، 2003، ص.11

هنـاك. ولكن الصحيح أيضا هو أن إنتاج هـذه المرأة الكاتبة يختلف بوضوح عن إنتاج تلك (...) والقول العام والمنحى الشكلي المعبر عنه يفرض نفسه، ويجعـل لزاما علينا أن نربط، ليس بالضرورة، بيـن كاتبـة وكاتبـة أخرى، بل بـين كتابة وكاتـب أو مجموعة من الكتاب بينهم النسـاء والرجال... كاتبات عربيات أسـهمن ومازلـن في تعميق مجرى القصة والروايـة العربية. البعض منهن يعطي الصدارة للمرأة وهمومها في مجتمع ذكوري والبعض الآخر أكثر انشـغالا بهموم المرأة المواطن في واقع عربي مضطرم ومتعثّر. البعض يرى أن الأشـكال التقليديـة أداة ملائمة للتعبير عن تجربتـه والبعض الآخر يجتهد في إيجاد أشكال جديدة تناسب احتياجاته»[1].

مـا يثـير الانتباه في قول رضوى عاشـور هو ما ورد فيه مـن صيغة تذكير للمؤنـث، الأمـر الـذي يؤكـد أن هـذه الكاتبـة لا تكتفـي برفـض مصطلح «الأدب النسـائي»، بـل إنهـا تنفي صيغـة التأنيث عـن الكتابة وعـن الكاتبة في حـدّ ذاتهـا، وتجد أنه من الـضرورة أن نرفع تاء الكاتبـة وأن نلحقها بزمرة الكتّاب لا الكاتبات.

في رأينا، فإنّ احتجاج الكاتبات ورفضهن لمصطلح الأدب النسائي يعود إلى: تقصـير النقـد العربي في تأطيره لظاهرة الكتابة النسـائية من منظور علمي يبحث في النص بهدف الإمسـاك بالخصوصية الجمالية فيه، وليس في الجوانب المحيطة به وإلى غياب تيار نقدي نسائي عربي يهتمّ بهذه الكتابة. فالممارسة النقدية عند النساء في الوطن العربي قليلة جدا؛ ولذا، يشـكو هذا المجال من الفراغ لاسـيما أن الناقد (الرجـل) همّـش هذا الفرع من الأدب، أو عالجه معالجة تقليدية يشـوبها الشـك في قدرات المرأة ومجال الكتابة. ويبدو «أن الناقدات النسـاء قد اقتفين أثر الرجال لأنهـن غالبا إما من طلابهم أو مـن تابعيهم»[2]. بالإضافة إلى عجز الكاتبات عن تشـكيل رؤيـة فكريـة تؤكد مشروعيـة الاختـلاف، وبناء المصطلح على أسـاس

(1) رضوى عاشور، ندوة الرواية النسائية المغاربية، متابعة المنذر بالريش، المسار، مجلة اتحاد الكتاب التونسيين ع24 / 25، تونس، شركة فنون الرسم للنشر والصحافة، القصبة، 1995، ص.177

(2) بثينة شعبان، (مرجع سابق)، ص.16

جنسي (نسائي) ما يجعله يفرز، في نظرهن، دلالات الدونية والاحتقار والإهانة. لقد أشارت أحلام مستغانمي إلى ذلك بوضوح في ما أوردناه سابقا، وهو ما نلمسه أيضا في قول نجوى بركات: «لدينا شعور أن بداخل كل امرأة ألف رجل وهناك شيء من الظلم حين نؤكد باستمرار أننا نرى وجه الأنثى في كل كتابة تقدمها المرأة»[1]. وتلخّص نوال السعداوي ذلك كلّه في جملة بسيطة حيث تقول فيها: «كلمة أنثى في بلادنا مهينة (...) ليس فيها احترام مثل كلمة ذكر»[2].

وتقرّ لطيفة الزيات بأن الخوف من تصنيفها كاتبة من الدرجة الثانية هو السبب الحقيقي لرفضها التعريف بنفسها بأنها امرأة كاتبة، وبالتالي عدم تبنيها العلني لقضايا النساء[3]. لعل استنكار ورفض الكاتبات لهذا المصطلح يرجع أساسا إلى مشكلة موضوع الجسد في الثقافة العربية الإسلامية، حيث يندرج ضمن ثنائية المقدس والمدنس، وحيث ينظر إلى جسد المرأة على أنه فتنة وعامل مشوش للرجل. ومن ثمة فإن كل أشكال تجلّي جنس الأنثى تمثل تهديدا بالخروج من الفضاء المنزلي وإخلالا بالتوازن القائم أساسا على تغييبه. وعليه فقد وجب في حقه الحجاب وكتم الصوت والرغبة، ومن المؤكد أن الكتابة هي أخطر طريقة يمكن أن تسجّل وتعرض حضوره لاسيما من خلال السرد العلني لدواخله لذلك نجد المراوغة والتخفي سِمَتيْن من سمات الكتابة النسائية العربية بصفة عامة.

قد يبدو أن نوال السعداوي تنزع إلى نوع من الشوفينية والتطرّف عندما تؤكد على ضرورة نفي الجسد من أجل إثبات القدرة والكفاءة في ممارسة فعل الفكر والكتابة، إذ تقول: «المشكلة في كتابة المرأة هي الانتقال من مبدأ اللذة إلى مبدأ الألم، لو تكلمنا عن اللذة نكون مخطئات. المرأة تعاقَب ككاتبة إذا كتبت عن جسدها»[4]. إنّ هذا الطرح في اعتقادنا طرح يعلله السياق الحضاري العربي الراهن، السالف الذكر، وعلى العكس من ذلك، لا تجد

---

(1) نجوى بركات، مجلة مؤتمر الرواية العربية الأول بالقاهرة، 1998، ص.5

(2) أدلت بذلك في حوار أجرته معها مجلة الحياة الثقافية، ع 175، وزارة الثقافة التونسية، ألفا للنشر، تونس، 2006، ص.106

(3) بثينة شعبان، (مرجع سابق)، ص. 12

(4) مجلة مؤتمر الرواية العربية الأول بالقاهرة، 1998 (مرجع سابق)، ص.6

بثينة شعبان حرجًا في معالجة الكاتبات قضايا النساء والأمور الشخصية، بل فإنها تدعو إلى طرق تلك المواضيع بفخر[1].

في رأينا، إن الكلام عن فعل الكتابة النسائية لا يكتسب مصداقيته إلا بالنظر إليه بعيدا عن الصراع الإيديولوجي الجنسي بين الرجل والمرأة، وبتأكيده ممارسة إبداعية تجمع عند بارث R. Barthes وكرستيفا J. Kristeva بين إيحاءات اللذة الجنسية والكلام المتعدد الدلالات. فلذّة النص تلغي المكبوتات كلّها، كما أننا لا نعتقد بمبدأ اللذة المجردة من الألم ولا بالألم المجرد من اللذة، بل لعلّ الآلام والأحلام الدفينة في جسد الكاتبة العربية والرغبات الموءودة فيه، هي بؤرة الكتابة، ومصدر مختلف الأشكال الإبداعية عندها.

III-مكونات الخطاب الأدبي النسائي (الخصوصية والاختلاف)

تقدم المرأة الكاتبة خطابا أدبياً نرجسيا يتضمن تمثلها الخاص لذاتها، من خلال تقنية الإضمار والإظهار، حيث تعمد أثناء سردها للجسد إلى التخفّي وراء اللغة المجازية والتراكيب الغامضة كوسيلة تمكّنها من خرق الموروث الثقافي التقليدي الذي يقدم قراءة مثالية وأخلاقية للمرأة. كما ينزع خطاب المرأة إلى انتهاك المنظومة اللغوية والفنية والثقافية، فيبدو أسلوبها «منعدم القيمة إذا حكمنا عليه من منطلق إطار مرجعي قيمي صاغه الرجل»[2]. فالكاتبة تمارس فعل الانتهاك كتأكيد استراتيجي ذكي للاختلاف - في التشابه - بتدمير التقنيات المستعارة من الخطاب المهيمن، وفي ذلك نوع من المقاومة تسمح لها بالسير نحو التحرر عبر التبادل وإعادة قراءة مسألة الحدود، حسب استراتيجيات تختلف من مؤلف لآخر، وحيث أن إحداها ترتبط بفكرة التهجين métissage بوصفه مجالا لما هو غير محدد l'indéterminé ما يؤدي مباشرة إلى عكس الفكر الديكارتي la pensée cartésienne[3].

---

(1) بثينة شعبان، (مرجع سابق)، ص.13

(2) أفاية محمد نور الدين، الهوية والاختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988، ص.41

(3) Hafid Gafaiti et Armelle Grousières-Igenthron, femmes et écriture de la transgression, l'Harmattan, paris, 2006, p.12, 13

لقد رصد الدكتور أحمد منور في دراسة[1] لمجموعة قصصية لكاتبات جزائريات الخصوصيات التالية:

- التركيز على شخصية المرأة والتعاطف معها، و تبرير ظاهرة الانحراف التي تقع فيها، استنادا إلى أسباب اجتماعية أو ثقافية أو حضارية أو نفسية.

- إسناد البطولة إلى المرأة.

- اختلاف أسلوب التعبير عن الجوانب النفسية والعاطفية، إذ أنّ كتابة المرأة عن نفسها تختلف من حيث الحساسية عما يكتبه الرجل عنها، وذلك لتوفّرها على شرط التجربة الذاتية.

- هيمنة موضوعات معينة كالهجرة نحو المدن الكبرى، والزوجة الثانية والاعتداء الجنسي أو الاغتصاب، والمرأة العاملة.

غير أنّ هذه الموضوعات التي حدّدها أحمد منور ليست في رأينا حكرا على المرأة الكاتبة وحدها، حيث نجدها تتواتر في عدّة أعمال روائية (رجالية)، نذكر منها على سبيل المثال رواية **بان الصبح** لعبد الحميد بن هدوقة، **وليليات امرأة آرق** لرشيد بوجدرة و**رمانة** للطاهر وطار وهذا ما يجعلنا نخلص إلى القول إن الاختلاف يكمن في الشكّل الذي تحضر من خلاله هذه الموضوعات وفي الرؤية التي تصدر عنها وليس في الموضوعات في حدّ ذاتها. كما نجد أن الشخصية الرئيسة في الرواية النسائية في الثمانينات من القرن الماضي لم تعد حكرا على المرأة حيث يأخذ فيها الرجل الدور الرئيسي، كما في رواية **ذاكرة الجسد** (خالد بن طوبال)، وفي رواية **نخب الحياة** للكاتبة التونسية أمال مختار (إبراهيم) على سبيل المثال.

تؤكد رشيدة بن مسعود[2] في دراسة أكاديمية على خصوصية الكتابة النسائية معتمدة على نظرية وظائف اللغة عند جاكبسون Roman Jakobson لتخلص إلى أن الكتابة النسائية تتميز بهيمنة الوظيفة التعبيرية، أي حضور ذات المرأة المرسلة، وتلك سمة عامة في الكتابة النسائية دفعت بالنّقاد إلى وصف أدب المرأة بالتكرار والثرثرة. تفسّر رشيدة بن مسعود ذلك برغبة المرأة في تمتين التواصل وفتح الحوار مع الآخر والتأكيد على الذات.

---

(1) أحمد منور، «هل هناك أدب نسائي»، مجلة روافد(مرجع سابق)، ص. 45 و46

(2) رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، المغرب، 1994، ص. 94، 95

في سياق متقارب، أشار جون دي جو (J. Dejeux) قبل رشيدة بن مسعود إلى هذه السمة في الرواية النسائية المغاربية المكتوبة بالفرنسية، من خلال التركيز على المضمون أو الرسالة المراد تبليغها وإهمال الجانب الجمالي والأسلوبي، الأمر الذي يؤدي في غالب الأحيان إلى تقديم روايات فقيرة لا تحقّق لذّة القراءة، إذ تريد الكاتبات قول أشياء كثيرة بطريقة استعجالية ما ينسيهن أن كتابة الرواية هي فن قبل كل شيء آخر، وحيث يبدو أن أخذ الكلمة هو الأهم بالنظر إلى السياق الاجتماعي المغاربي الذي يتواجدن فيه[1].

من خلال ما تقدم نستنتج أن الاختلاف، أو الخصوصية في كتابة المرأة مسألة قائمة ولا يمكن تجاهلها إلاّ أنّ ذلك في نظرنا لا يلغي التشابه القائم بين كتابة المرأة وكتابة الرجل (الشبيه المختلف)، إذ لا نفترض وجود فروق جوهرية بينهما، وهي الفرضية التي نحتفظ بها لننطلق منها في دراستنا التطبيقية للرواية النسائية المغاربية لنؤكّدها، فيما بعد، أو ننفيها.

بعد هذه المناقشة نخلص إلى القول بأنّ الأدب النسائي، هو ذلك الإبداع اللغوي الذي تنتجه المرأة لتبرز من خلاله تجربتها الذاتية والإنسانية، بوصفها كيانًا مستقلا.

إنّ الأدب النسائي فرع من الأدب العام وتقاس أهميته بالنظر إلى القيمة الأدبية والشعرية التي يتضمنها. ولهذا، فإننا نرى أنه ينبغي أن نبقي المجال مفتوحا للبحث عن المصطلح النقدي الأنسب لتحديده، لا بالنظر إلى الكاتب من خلال الاختلاف الجنسي، وإنّما بالنظر إليه على أنه شخص يكتب، وبالاجتهاد من أجل وضع مصطلح يتأسس على الاختلاف داخل النص. فالأنوثة والذكورة مقولتان ثقافيتان بالدرجة الأولى، ولذلك ينبغي أن نضع الرواية النسائية خارج الإيديولوجية الجنسية.

---

(1) Jean Dejeux, La littérature féminine de la langue française au Maghreb, Karthala, Paris, 1994, p.203

IV- مسار الرواية[1] النسائية المغاربية

بدأت ملامح الرواية النسائية المغاربية في الظهور قبل عقد الخمسينات من القرن العشـرين حيث صدرت لــ«طاوس عمروش» سنة 1947 رواية **الزنبقة السـوداء**[2] التي تعد أول رواية نسـائية مغاربيـة باللغة الفرنسيـة[3]. غيـر أنّ الانطلاقـة الفعليّة لهذا النوع مـن الأدب لم تتحقّـق إلاّ بعد اختفاء صورة الأدب الاسـتعماري، حيث وجد الإنسان المغاربي مجالاً ليمارس فعل الكتابة ويعبر عن نفسـه بنفسـه، ومن ثم أخذت الروائيات المغاربيات موقعـا في التاريـخ الأدبي، من خـلال الممارسـة الروائية باللغة الفرنسـية والعربية[4]. وبذلك ظهرت أول رواية مغاربية مكتوبـة بالعربيـة سنة 1954

---

(1) بيّنت الدراسات الحديثة التي أعادت النظر في المسار التاريخي للرواية العربية أن محمد بن إبراهيم (1806ـ1886) كان أول من كتب الرواية باللغة العربية، حيث صدرت روايته حكاية العشاق في الحب والاشتياق سنة 1847 بالجزائر. انظر: الطيب ولد لعروسي »محمد بن إبراهيم: حكاية العشاق في الحب والاشتياق« مجلة الأكاديمية الأوروبية العربية للثقافة والإعلام، ع2، 2008 ص. 76 – 77. كمـا أكـدت الباحثـة بثينـة شـعبان أن الكثيـر من الكاتبـات اللبنانيـات أصدرن مؤلفات روائية قبل أن تظهر رواية زينب لحسـين هيكل سـنة 1914، التي تقدم باسـتمرار على أنها الرواية الأولى في الأدب العربي، إذ نشرت زينب فواز رواية حسن العواقب أو غادة الزهراء سـنة 1889، و لبيبة هاشـم قلب رجل، ولبيبة ميخائيل صويا حسـناء سـالونيك، سـنة 1904. وأوردت أن الكاتبة المغربية عفيفة كرم نشـرت سـنة 1906 رواية بديعة وفؤاد. أنظر كتاب: مائة عام من الرواية النسـائية العربية، (مرجع سـابق، ص. 17). إن هذه البحوث تؤكّد قصور البحث في تاريخ الرواية العربية، ونقص الاهتمام به كحقل خاص و تثير التساؤل عن الحلقات الأخرى الضائعة في مسار هذا الجنس الأدبي، ما يفتح المجال واسعا للبحث والتنقيب.

(2) وردت ترجمـت عنـوان روايـة (Jacinthe noir) بالزنبقـة السـوداء في كتـاب: تطوّر الأدب القصصي الجزائري، 1925 ـ 1967 لعايدة أديب باميا، الذي قام بترجمته الدكتور محمّد صقر وقد صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر (دط، دت). أنظر الصفحة 291

(3) تعدّ آسيا جبار من أهم الأقلام النسائية الجزائرية التـي تكتب باللغة الفرنسية، وقـــد بدأت مسيرتها الروائية بروايـة الـعطش La Soif التي صـدرت عن دار جليـار Julliard ببـاريس، سنة 1957

(4) Jean Dejeux, p. 21

وهيّ رواية **الملكة خناثة** للكاتبة المغربية آمنة اللوة[1] ومنذ ذلك الحين ارتسم المشهد الروائي النسائي باللغة العربية في المغرب[2] كما يلي:

اسم المؤلفة	عنوان الكتاب	البلد	دار النشر	السنة
فاطمة الراوي	غدا تتبدل الأرض	الدار البيضاء	أمبريجيميا	1967
خناثة بنونة	النار و الاختيار	الرباط	مطبعة الرسالة	1979
خناثة بنونة	الغد والغضب	الدار البيضاء	دار النشر المغربية	1981
ليلى أبو زيد	عام الفيل	الدار البيضاء	المعارف الجديدة	1983
ليلى أبو زيد	رجوع إلى الطفولة	الدار البيضاء	مطبعة النجاح	1993
نزهة براضة	رحيل القمر	الدار البيضاء	مطبعة النجاح	1994
زهور كرام	جسد ومدينة	الرباط	مؤسسة العنني للنشر، مطبعة النجاح الجديدة.	1996
ربيعة السالمي	الجلادون	الدار البيضاء	دار القبة الزرقاء للنشر	1997
حليمة زين العابدين	هاجس العودة	الرباط	منشورات الموجة، دار السلام	1999
مليكة مستظرف	جراح الروح والجسد	القنيطرة/ المغرب	منشورات اكسون	1999
مريم التوفيق	ذكرياتي في الاتحاد السوفيتي	الرباط	دار الأمان	1999
حفيظة الحر	فاتحة الجراح	المغرب		2000
ليلى أبو زيد	الفصل الأخير	الدار البيضاء	مطبعة النجاح الجديدة	2000
زهور غرام	قلادة قرنفل	الدار البيضاء	دار الثقافة	2004

(1) آمنة اللوة، الملكة خناثة، الرباط، المغرب، 1954

(2) يعود تاريخ أول رواية نسائية باللغة الفرنسية في المغرب إلا سنة 1982، حيث صدر لحليمة بن حدو رواية عائشة المتمردة، ثم ظهرت أسماء جديدة مثل ليلى هواري وبادية حاج ناصر وفريدة الهادي موراد، انظر جون دي جو Jean Dejeux (مرجع سابق)، ص. 146

أمـا في ليبيا[1] فقد ظهرت أول رواية نسـائية سـنة 1972 بعنوان **شيء من الخوف**[2] لمرضية النّعاس ثم رواية **المظروف الأزرق** سـنة 1982 [3] للكاتبة نفسـها، ثم توالى صدور الروايات النسـائية في هـذا البلد على هذا النحو:

اسم المؤلف	عنوان الرواية	البلد	دار النشر	السنة
نادرة العويتي	المرأة التي استنطقت الطبيعة	طرابلس	المنشأة العامة للنشر والتوزيع	1983
فوزية شلابي	رجل لرواية واحدة	طرابلس	المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان	1985
شريفة القيادي	هذه أنا	فاليتا، مالطا	منشورات ELGA	1994
شريفة القيادي	البصمات	فاليتا، مالطا	منشورات ELGA	1999

وأمـا أول رواية نسـائية باللغة العربيـة في الجزائر فهي يوميات مدرسـة حرّة للكاتبة زهور ونيسي التي صدرت سـنة 1979 [4]، أي بعد أكثر من خمس عشرة سـنة من الاسـتقلال، ولم تصدر الروايـة الثانية **لونجا والغول**[5] لهـذه الكاتبة إلّا في سـنة 1993، وقد تزامـن ذلك مع صدور الرواية الأولى لأحلام مسـتغانمي **ذاكـرة الجسـد**[6]، ثم اسـتمرّ صدور الرواية النسـائية في الجزائـر، بعد ذلك، على النحو التالي:

---

(1) نشـير إلى أن ليبيا، البلد المغاربي الوحيد الذي لا توجد فيه، إلى يومنا هذا، كتابة روائية نسـائية باللغة الفرنسية.

(2) مرضية النعاس، شيء من الخوف، دار مكتبة الفكر، طرابلس، 1972

(3) مرضية النعاس، المظروف الأزرق، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1982

(4) زهور ونيسي، يوميات مدرسة حرة، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1997

(5) زهور ونيسي، لونجا والغول، مطبعة دحلب، الجزائر، 1993

(6) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1993

اسم المؤلفة	عنوان الرواية	البلد	دار النشر	السنة
فاطمة العقون	رجل وثلاث نساء	الجزائر	منشورات التبيين، الجاحظية	1997
أحلام مستغانمي	فوضى الحواس	بيروت	دار الآداب	1998
فضيلة الفاروق	مزاج مراهقة	بيروت	دار الفارابي	1999
شهرزاد زاغر	بيت من جماجم	الجزائر	منشورات التبيين، الجاحظية	2000
زهرة ديك	بين فكي وطن	الجزائر	منشورات التبيين، الجاحظية	2000
ياسمينة صالح	بحر الصمت	الجزائر	منشورات الاختلاف	2001
زهرة ديك	في الجبّة لا أحد	الجزائر	منشورات الاختلاف	2002
أحلام مستغانمي	عابر سرير	بيروت	دار الآداب	2003
فضيلة الفاروق	تاء الخجل	بيروت	رياض الريس للكتاب والنشر	2003
فضيلة الفاروق	اكتشاف الشهوة	بيروت	رياض الريس للكتاب والنشر	2006

وفي تونس تعدّ زكية عبد القادر أول كاتبة[1] تنشر رواية باللغة العربية تحمل عنوان آمنة[2] سنة 1983، وظهرت فيما بعد الروايات التالية:

(1) ظهرت الرواية النسائية بالفرنسية في تونس ابتداءً من سنة 1975 مع سعاد قلوز وعائشة شايبي وجوليا حفصية ثم سعاد حدودي وفريدة هاشمي، انظر جون دي جو (Jean dejeux) في المرجع السابق، ص.51 ـ 52 ـ 53

(2) زكية عبد القادر، آمنة، منشورات قلم، تونس، 1983

اسم المؤلفة	عنوان الرواية	البلد	دار النشر	السنة
عروسية النالوتي	مراتيج	تونس	دار سراس	1985
علياء التابعي	زهرة الصبار	تونس	دار الجنوب للنشر	1990
حياة بالشيخ	وكان عرس الهزيمة	تونس	منشورات الإخلاء	1991
فضيلة الشابي	الاسم الحضيض	تونس	دار المؤلفة	1992
آمال مختار	نخب الحياة	بيروت	دار الآداب	1993
نتيلة التباينية	طريق النسيان	ليبيا ـ تونس	الدار العربية للكتاب	1993
حياة بالشيخ	للحرافيش كلمة	تونس	الدار التونسية للنشر	1994
عروسية النالوتي	تماس	تونس	دار الجنوب للنشر	1995
مسعودة بوبكر	ليلة الغياب	تونس	دار سحر للنشر	1997
مسعودة بوبكر	طرشقانة	تونس	دار سحر للنشر	1999
حياة بالشيخ	بالأمس اغتيل الزمن	تونس	دار سحر للنشر	1999
فاطمة الشريف	عذراء خارج الميزان	تونس		1999
حبيبة المحرزي	الوزر	تونس	الأطلسية	2000
فضيلة الشابي	تسلق الساعات الغائبة	تونس		2000
حفيظة القاسمي	رشوا النجم على ثوبي	صفاقس	دار صامد	2000
وسيلة الزراعي	إن سقط وجهي في البئر	تونس		2001
أمال مختار	الكرسي الهزّاز	تونس	دار سيراس	2003
أمال مختار	مايسترو	تونس	دار سحر	2006

بينما في موريتانيا، وخلافاً لبلدان المغرب العربي الأخرى، تونس والجزائر والمغرب وليبيا، فإنّنا لا نعثر إلا على عدد ضئيل جداً من الروايات، ولا نعثر البتة على أي مؤلّف للنقد الروائي الموريتاني؛ ذلك أن جنس الرواية ما زال يتلمّس طريقه ولم يدخل بعد في التقاليد الأدبية والثقافية لهذا البلد[1].

ولعل أول رواية موريتانية، بشكل عام، هي **الأسماء المتغيرة**، للكاتب أحمد ولد عبد القادر التي صدرت عام 1981 [2]. أمّا فيما يخص الرواية النسائية الموريتانية فلم نجد إلاّ نصاً واحداً، صدر سنة 2006 للمؤلفة سميرة حمادي فاضل، عنوانه **حشائش الأفيون**[3].

يبدو إذن، أن ثمة أزمة كتابة عامة فيما يخص حقل الرواية في هذا البلد، فالأمر لا يقتصر على نوع الكتابة الروائية النسائية، ولعلّ السبب يعود إلى طغيان التعبير بواسطة الشعر في موريتانيا التي تعرف تقليدياً بأنها بلد المليون شاعر، بينما لا يكاد يتجاوز عدد سكانها المليون نسمة، بالإضافة إلى نزوع المجتمع الموريتاني المحافظ إلى السلفية أكثر منه إلى الحداثة، الأمر الذي خلق بيئة ثقافية لا تميل إلى تشجيع هذا الشكل التعبيري الأدبي، لا سيّما أن كتابة الرواية مرتبطة بالمجتمع الحديث وولادة المدن الكبرى.

مما تقدم نستنتج أن البدايات الأولى لمسار الرواية النسائية المغاربية في الخمسينيات والستينيات كانت ضعيفة من حيث الكم، بينما ظهر نموّها في الثمانينيات بحكم تزايد عدد الروايات الصادرة في هذه الفترة لتكون وتيرة الصدور أقوى في التسعينيات، بدرجات متفاوتة من بلد مغاربي إلى آخر.

لقد تميّز مسار الرواية النسائية بهذه السمات:

- الانبثاق من قنوات فنية أخرى. فأغلب الروائيات المغاربيات تمرّسن على الكتابة عبر أشكال أدبية مختلفة، كالخاطرة والشعر والقصّة. فقد صدرت،

---

(1) بن شوشة بن جمعة، مباحث في رواية المغرب العربي، منشورات سعيدان، سوسة / تونس، ص.182

(2) أحمد ولد عبد القادر، الأسماء المتغيرة، دار الباحث، بيروت، 1981

(3) سميرة حمادي، حشائش الأفيون، دار الرائد، الأردن، 2006

على سبيل المثال، للكاتبة فوزية شلابي مجموعة خواطر بعنوان **قراءات عاقلة جدًّا**، ودواوين شعرية نذكر منها: **فوضويا كنت وشديد الوقاحة وعربيدا كان رامبو** وصدر للكاتبة أحلام مستغانمي ثلاثة دواوين هي: **على مرفأ الأيام والكتابة في لحظة عري وأكاذيب سمكة**، وصدر في مجال القصة لعروسية النالوتي **البعد الخامس**، كما صدر لفضيلة الفاروق في هذا النوع الأدبي **لحظة لاختلاس الحب**. إنّ هذا يعلل انعكاس الخصوصيات البنيوية لهذه الأجناس على نمطية البناءات الروائية النسائية المغاربية وكيفيات تشكّلها.

- قلّة الإنتاج الروائي النسائي مقارنة بجملة الإنتاج الروائي المغاربي العام الصادر باللغة العربية على مدار خمسين سنة، وتميّزه بالمحدودية من حيث الكمّ والكيف وتفاوته من بلد إلى آخر.

- عدم استمرارية الممارسة الروائية عند جلّ الكاتبات بصفة منتظمة؛ فأغلبهن اكتفين برواية واحدة مثل فوزية شلابي وفاطمة الراوي، أو بروايتين مثلما هو الحال عند عروسية النالوتي التي صدرت لها رواية **مراتيج** سنة 1985، ورواية **تماس** عام 1995، وحياة بن الشيخ التي نشرت روايتين في ظرف ثلاث سنوات هما: **كان عرس الهزيمة** سنة 1991 و **للحرافيش كلمة** عام 1994، وخناتة بنونة التي صدرت لها **النار والاختيار والغد والغضب**، والتي توقفت حاليا عن كتابة الرواية والسرد عموما[1]. ولعل أحلام مستغانمي، وفضيلة الفاروق، وزهور ونيسي، من الجزائر، وليلى أبو زيد، من المغرب، وآمال مختار من تونس، هنّ أكثر الكاتبات إنتاجا وثباتا على هذا الجنس الأدبي، حيث تمكنّ من إنجاز أكثر من روايتين.

- الكثير من الروايات النسائية المغاربية، لاسيما تلك التي تعود إلى الجيل الأول، لا تحمل مصطلح رواية على الغلاف مثل **المظروف الأزرق** لمرضية النعاس و**المرأة التي استنطقت الطبيعة** لنادرة العويتي، إذ يعود إدراجهما

---

(1) عبد الرحيم العلام، محمد قاسمي، الرواية المغربية المكتوبة بالعربية، الحصيلة والمسار 1942 - 2003، وزارة الثقافة، الرباط، ط1، 2003، ص.110.

في جنس الرواية للنّقاد، وذلك في رأينا لا يعود بالضرورة إلى نقص الوعي النقدي بشروط جنس الرواية، بقدر ما هو تعبير عن تمرّد المرأة الكاتبة في وجه تجنيس الكتابة. في هذا السياق توضّح الكاتبة أمال مختار أنها لا تُعنى بتسمية النص الأدبي أو تصنيفه في جنس معين وتصرّح أن الدكتور سهيل إدريس صاحب دار الآداب التي أصدرت روايتها **نخب الحياة** هو من صنّفها ضمن جنس الرواية[1].

ضمن هذا السياق يشير بوشوشة بن جمعة إلى أنه في أحيان كثيرة يوضع اسم رواية على الغلاف لكن قراءتها لا تفضي إلى ذلك، مثل نص **الولع** لعليا ممدوح و**الاسم الحضيض** لفضيلة الشابي. فالنص الأول أقرب إلى الرسائل أما الثاني فهو عبارة عن بوح ومناجاة.

ـ تتنكر بعض الكاتبات المغاربيات خلف أقنعة الأسماء المستعارة رغم ما يتمتعن به من مستوى تعليمي وثقافي واستقلالية اقتصادية. فالاسم الحقيقي لخناثة بنونه هو زينب فهمي، وتلقب أيضاً برفيقة الطبيعة، و كانت تشغل منصب مديرة لإحدى الثانويات بالدار البيضاء، وهي المؤسسة لأول مجلة نسائية بالمغرب أسمها «الشروق». أما الصحفية والكاتبة الجزائرية فضيلة الفاروق فإنّ اسمها الحقيقي فضيلة ملكمي. قد يعود هذا التخفي إلى «وجود مانع خارجي موضوعي هو حرم المجتمع الذكوري ومانع ذاتي هو حالة الاستلاب التي تعيشها المرأة حيال جسدها»[2]. فقد يتعلّق الأمر، كما يشير «جون دو جو» بضرورة عدم وضع الأسرة أو الزوج في حرج، فهذا الأخير قد لا يقبل أن تكتب زوجته باستخدام اسمه إلا بشرط أن لا يسبب له ذلك إزعاجا في حياته العامة، وأن تدور هذه الكتابة داخل الحدود المسموح

---

(1) آمال مختار في حوار لمجلة الصحافة الثقافية، ع7، 1993، ص.12

(2) كارمن البستاني، «الرواية النسوية الفرنسية»، تر: محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 34 بيروت، 1985، ص.122

بها[1]. كما يمكن أن يكون الاسم المستعار في نظرنا تأكيدا على الهويّة الجديدة التي تكتسبها الكاتبة من خلال ممارسة فعل الكتابة كميلاد جديد ومغامرة خاصة لا مجال لإقحام العائلة فيها. بالإضافة إلى ذلك، تتميّز الرواية النسائية المغاربية بالجرأة في سرد التجربة والانتقاد واقتحام الطابوهات وتعرية الأوهام، من خلال التعمّق في مشكلة الجنس والسياسة والتأكيد على الحرية الشخصية الفردية، مثلما سنرى في الدراسة التطبيقية، عند أحلام مستغانمي وليلى أبوزيد وآمال مختار وفوزية شلابي.

تتميّز الرواية النسائية المغاربية بالانفتاح على فضاءات جديدة كالمقهى والحانة، وتوظّف تقنيات فنيّة متنوّعة كالشعر النثري، والحلم والإستهام وحلم اليقظة، والتذكّر أو الاسترجاع والسخرية والمفارقة. رغم ما حققته الرواية النسائية من خرق للموضوعات المحرّمة عند العرب إلاّ أنّنا نسجّل افتقارها إلى عنصر المغايرة والتنوّع، إذ نلاحظ غياب الرواية البوليسية والعجائبية ورواية الخيال العلمي في مشهد الرواية المغاربية والعربية بصفة عامة.

تتّسم الرواية النسائية المغاربية بنفس سردي قصير، حيث لا يتجاوز حجمها العام حدود 200 صفحة، إذ نجد، مثلا، أنّ رواية **رجل لرواية واحدة** للكاتبة الليبية فوزية شلابي، لا يتعدى عدد صفحاتها123 صفحة من الحجم الصغير، ورواية **نخب الحياة** لا تزيد عن 112 صفحة من الحجم المتوسط، أما رواية **عام الفيل** للكاتبة ليلى أبو زيد، فقد جاءت في90 صفحة بينما نجد أنّ رواية **ذاكرة الجسد**، هي الوحيدة التي صدرت في الحجم العادي والمعروف بصفة عامة، حيث تتكوّن من 482 صفحة، إلاّ أنّها لم تخل من بعض الحشو والتكرار. لم تحظ الرواية النسائية المغاربية التي هيمنت عليها السيرة الذاتية، لاسيما في بداياتها الأولى، بالمتابعة النقدية المستحقّة، إلا في إطار ما سمحت به الدراسات والأبحاث الجامعية. ولعلّ أهم ما يمكن أن نستنتجه من كل ما تقدّم هو أن كتابة الرواية في المغرب العربي لم تعد امتيازا

(1) Jean Dejeux, p.117

رجوليا، حيث اقتحمت الكاتبات المغاربيات هذا المجال شيئا فشيئا ويؤكد ذلك مواظبتهن على صعيد الممارسة الإبداعية، واستمرار تطورهن الهادئ من عقد لآخر وفق ما يقدّمه السياق الحضاري من فضاءات ممكنة، لينحتن بذلك حضورهن الفعلي في المشهد الروائي العربي العام.

V- السيرة الذاتية في الرواية النسائية المغاربية

ورد في قاموس لتري الجديد Le Nouveau Littré أن السيرة الذاتية L'autobiographie هي: «سيرة أدبية لشخص معين كتبها بنفسه عن حياته»[1]. ومن أبرز أعلامها في الأدب العربي الحديث طه حسين مؤلف **الأيام**، والعقاد في كتابه: **حياة قلم**، وتوفيق الحكيم في **زهرة العمر** وأحمد أمين في **حياتي**.

تختلف السيرة الذاتية عن السيرة الغيرية La Biographie التي تعني حسب ما ورد في الموسوعة الكبيرة La Grande Encyclopédie «تاريخ شخصية معينة»[2] وتُعنى بوصف حياة « إنسان فذ، والكشف عن مواهبه وأسرار عبقريته وعن ظروف حياته التي عاشها والأحداث التي واجهها في محيطه والأثر الذي خلّفه في جيله»[3] مثلما نجد ذلك عند حسين هيكل في كتابه **حياة محمد** وشوقي ضيف في **ابن زيدون**. كما أن السيرة الغيرية تختلف أيضا عن رواية السيرة الذاتية Le Roman autobiographique التي تتميز باختفاء الراوي وراء شخصية البطل.

على العكس من ذلك، نجد أن الراوي هو الذي يتحكم في العملية السردية فيما يخص السيرة الذاتية L'autobiographie. فالسيرة الذاتية والسيرة الغيرية جنسان أدبيان متقاربان، وإن كان كلٌ منهما مستقلاً نظرا لما يتميّز به من خصوصيات تقنية وأدبية، حسب ما يشير إلى ذلك فيليب لوجون

(1) Le Nouveau Littré, Garnier, Paris, 2004, p.107

(2) La Grande Encyclopédie, Tom 6, E.Arrault Et Cie

(3) حسن فوزي النجار، التاريخ والسير، دار القلم، القاهرة، 1964، ص. 14

Philippe Le jeune الـذي يقول: «إنّ الإنسـان الذي يكتب عن حياته والذي يعرضهـا عليكـم يطلبُ الاعـتراف والتبرئـة والقبول الـذي لا يتعلق بنصه فحسـب بل بشـخصه وحياته»[1]، بينما تهدف رواية السيرة الذاتية إلى الإيهام بحقيقة النص، لا بحقيقة الشخص المؤلِف.

عـلى ضـوء ما تقدم يتبين لنـا أن النص الروائي النسـائي المغـاربي يتأرجح بـين حدّي السـيرة الذاتية التي لا يفصح عنها في غالـب الأحيان رغم جلائها وهيمنتها في النص و رواية السيرة الذاتية. فسواء عمدت الكاتبات إلى استعمال ضمـير المتكلـم أو المخاطـب، فإنّ ذلك لا يخلـو من أثر للـذات، وتعلل ذلك حداثة التجربة، إذ أن كل ممارسة أدبية في مرحلتها الأولى هي كتابة عن الذات كـما يمكن أن نعـزوَ هذا الأمر إلى إرادة الخروج مـن حيّز التهميش الاجتماعي والصمـت والرغبة في تأكيد الـذات والتواصل مع القارئ من أجل الاعتراف بكيانهن النسـائي[2]. فالكاتبة المغاربية تتميّز بكتابة نرجسية حذرة تقدم صورة مشرّفة عن الذات، من أجل الحصول على الاعتبار والتقدير في المجتمع. وكتابة الـذات، هنـا، لا تعني التموقع في العالم التخييلي بقدر مـا تعني الرغبة في إلقاء بعـض الضـوء على الحيـاة الخاصة والخروج إلى الفضـاء العـام. إلاّ أن بعض الكاتبـات رفضن الاعتراف بهذه الظاهرة حيث تصرّح آسيا جبار، مثلاً، فيما يخصّ تورطَهـا الحميمي في روايتها **القبّرات السـاذجات** Les alouettes naïves بـأن الكاتبة، بوصفها امرأة، ترفض كتابـة ذاتها أو كتابة قصة حياتها[3]. بينما لا تنفي أحلام مسـتغانمي ذلك، حيث تؤكّد هذه الكاتبة على أنّ شـخصية حياة في روايـة **ذاكـرة الجسـد**، تحمل الكثير من دلائـل التقاطع بين السـيرة الروائية النصيّـة، وسـيرتها الخاصة: «في هـذه الرواية الأولى لم يكن ممكنـا أن أنجو من

---

(1) ميشـال دولـون، من أجل السـيرة الذاتية، تر: د. محمد يحياتن، حوار مـع فليب لوجون، مجلة تحليل الخطاب، ع 1 جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، 2006، ص.255

(2) Jean Dejeux, p.117

(3) Ibid, p.130

الكشف عن سيرتي الذاتية، وكل رواية أولى هي بالدرجة الأولى سيرة ذاتية مع شيء من التزوير. لقد أخذت وقتا طويلا في تزوير هذه السيرة ولذلك فإنني لم أبتعد عن نفسي، أحرف «حياة» من أحرف اسمي... وفي الرواية إشارات تحيل عليّ وتصف نرجسيتي، هذه المرأة هي أنا بحماقاتي ونزواتي الشاذة بتطرّفي في العشق، في عشق الوطن، هذه المرأة هي أنا بكل ما أحمله من تناقضات»[1].

لقد نبّه الناقد عفيف فرّاج إلى هذه السمة في كتابة المرأة العربية المشرقية في دراسة له عنوانها «صورة البطلة في أدب المرأة»[2]، حيث وضّح أن «صلة الرحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن، وعنصر السيرة الذاتية سافر الحضور، والغناء الوجداني الرومانتيكي دائم التدفق، وبقعة الضوء مركّزة على شخصية الكاتبة البطلة...»[3].

إن ملامح السيرة الذاتية متسربة في جلّ الكتابات النسائية العربية بصفة عامة: في شعر نازك الملائكة، وفي كتابات طاوس عمروش وغادة السمّان وأحلام مستغانمي، وليلى بعلبكي، وزهور ونيسي وهدى بركات، وعروسيه النالوتي وخناثه بنونه، وآسيا جبار. إنّ هذه السمة قد ساهمت في تعميق البعد الرومانسي في هذه الكتابات.

نستنتج من خلال ما تقدم في هذا المدخل أنّ مصطلح الأدب النسائي ينطوي على تناقض رئيس يراوح بين ضرورة تحديد الإنتاج الأدبي للمرأة والاعتراف بفكرة كونية إبداعيته، حيث أنه أرتبط بجنس كاتبته. فالخصوصية النسائية (الأنثوية) لا تؤسس لأدب نسائي يعبّر عن شمولية مجتمعية إلاّ بالنظر إليها على أنها قيمة إبداعية إنسانية مشتركة بين الرجل والمرأة. كما أنّ هذه

---

(1) مفيدة الزريبي، «مع أحلام مستغانمي، الكتابة حالة عشق»، الحياة الثقافية ع89، تونس، ألفا للنشر، 1997، ص.35

(2) عفيف فراج، «صورة البطلة في أدب المرأة»، الفكر العربي المعاصر، ع34، بيروت، 1985. وتجدر الإشارة إلى أن عفيف فرّاج لم يدرج في هذه الدراسة، وفي كتابه الحرية في أدب المرأة الذي صدر عن مؤسسة الأبحاث العربية ببيروت، في طبعته الثالثة، سنة 1985، أية كاتبة من المغرب العربي.

(3) المرجع نفسه، ص.147

الخصوصية لا تلغي الخصوصيات الأخرى القائمة على عوامل مختلفة عرقية أو إثنية، كأدب السود في أمريكا وسياسية كأدب السجون، وجنسية بمعنى الأدب النسائي المقابل للأدب الرجالي، إذ نفترض بالضرورة تضمّنَ هذا الأخير لخصوصيةٍ معينة.

إضافة إلى ما تقدم فإنه لا توجد في كتابة المرأة خاصية بيولوجية أنثوية بقدر ما توجد فيها خاصية أنثوية ثقافية.

نستنتج أيضاً أنّ الاختلاف في كتابة المرأة قيمة حداثية و تعبير عن الوعي بالذات في بعديها الفردي المستقل والجماعي، ويعني ذلك الاعتراف بالتنوّع والتعدّد.

وقد اتّضح لنا أنه من الأهمية بمكان مناقشة الأدب النسائي ودراسته وتسميته باسم محدّد، وإن كان ذا طابع انتقالي أو ظرفي، لا سيما أنّ نظرة الكاتبات لمصطلح «الأدب النسائي» تميّزت بالتحفظ والرفض. أمّا فيما يخصّ تاريخ ظهور الرواية النسائية المكتوبة باللغة العربية في بلدان المغرب العربي فيعود إلى فترة ما بعد استقلال هذه الدول، باستثناء موريتانيا التي مازالت تشهد إلى يومنا هذا فقرا في جنس الرواية بصفة عامة والرواية النسائية بصفة خاصة، و يرجع ذلك إلى طبيعة المجتمع الموريتاني البدوي وميوله الثقافية الشعرية. فنحن لم نعثر في هذا البلد سوى على مؤلَفٍ روائي نسائي واحد للكاتبة سميرة حمادي فاضل، عنوانه **حشائش الأفيون**، صدر بالأردن عن دار الرائد سنة 2006.

تتميز الرواية النسائية في البلدان المغاربية بقلة الإنتاج ومحدوديته على الصعيد الكمي والكيفي مقارنة بالإنتاج الروائي العام، إذ لا نجد فيها طول النفس واستمرارية الإنتاج الذي نلاحظه، مثلا، عند الروائي الليبي إبراهيم الكوني[1]، و عند واسيني الأعرج والطاهر وطار من الجزائر. فالرواية النسائية في بلدان المغرب ما زالت بعيدة عن مستوى الرواية الرجالية في

(1) اختصّت كتابات الكوني في موضوع الصحراء، من أبرز أعماله الروائية رباعية الخسوف (دار التنوير، 1991 ليماسول) ونزيف الحجر (دار التنوير، بيروت، 1992) والشرخ (دار النهار، بيروت، 1999)، ولون اللعنة (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005).

المشرق العربي، ويمكن القول إنّ الرواية النسائية المغاربية مازالت في طور النشأة، ما يفسّر هيمنة عنصر السيرة الذاتية في جلّ متونها.

نؤكّد في الأخير على ضرورة رفع اللبس عن مصطلح الأدب النسائي وتوضيح سياقاته المختلفة، حسب كل استعمال له، والأخذ به كتصور وقناعة مؤسسة، أو رفضه وإيجاد بديل له. إنّه يمكن لنا أن نعالج مشكلة مصطلح الأدب النسائي من خلال ثلاثة مقترحات: أن نتبنى مفهوم الأدب النسائي ونعطيه مضمونا خاصاً، أو أن نحدّد مجال استعماله لنُكسِبه دلالة شبه تقنية تشير إلى نوع معين من الإنتاج الأدبي ذي الطابع النسائي، ويعني ذلك أنّ الأدب النسائي، فرع من الأدب العام، يهتّم فقط بمشاكل ونضالات وحقوق المرأة. ومن هنا فإنه يمكن للرجل أيضاً أن يكتب أدباً نسائياً تماما كالمرأة، كما أنه قد يكون من الخطأ أن نقحم كل كتابة تنجزها المرأة داخل هذا الحقل الأدبي. إنه يمكن أيضا أن نرفض مصطلح «الأدب النسائي» بحكم أنّه ينظر إلى الكتابة النسائية نظرة دونية وإيديولوجية، وجرّاء هذا يجب إيجاد تسمية أخرى تنبني على أساس علمي.

نشير في نهاية هذا المدخل إلى أنّ هذه المعالجة النظرية للأدب النسائي والرواية النسائية المغاربية ماهيّ إلاّ أرضية لتقعيد عملنا وإدراجه في إطاره الخاص لنباشر في الفصول التالية الدراسة التطبيقية للفضاء في هذه النصوص الروائية: **ذاكرة الجسد وعام الفيل ونخب الحياة ورجل لرواية واحدة.**

الفصل الأول

العلامات الفضائية الموضوعاتية

I ـ فضاء المجال

1 ـ فضاء المدينة والقرية

2 ـ فضاء المدينة العربية قبل الاستقلال وبعده

II ـ فضاء الجسد

1 ـ الجسد والتاريخ

2 ـ الجسد والمجتمع

III ـ وصف الجسد

IV ـ وصف الرغبة

V ـ لغة الوصف

تقتصر دراستنا التطبيقية في هذا الفصل على عنصر الفضاء في الرواية النسائية المغاربية باعتباره عاملاً سردياً يفرز علامات موضوعاتية مختلفة ويشكّل تداخله مع العناصر السردية الأخرى وضمنها وظيفة بالغة الأهمية[1]. فالفضاء الذي نقصده في هذه الدراسة هو دال طبيعي يؤدي مدلولا ثقافيا حيث يمكن من خلاله أن نقرأ دلالات لا نهاية لها تتجسّد في شكل صور عن العالم[2].

للتوضيح أكثر ننبه إلى أنّنا نقصد بـ» الفضاء» ذلك المعنى الذي شرحه ميشال بيتور الذي يبيّن أنّ الفضاء الروائي لا يشمل فقط الإطار الجغرافي، أين يدور الحدث بل يشمل أيضا الأشياء التي تصاحبه، يضاف إليها كل حركة ذات ترتيب فضائي. فالأثاث والأشياء وتنقلات الشخوص، كل ذلك ينبغي أخذه بعين الاعتبار[3].

يفرز الفضاء العام لمدونتنا الروائية علامتين فضائيتين هما المدينة والجسد، ويتواتر حضور هاتين الإشارتين بدرجة تتفاوت من متن إلى آخر، ويمنح بذلك دلالات متعدّدة.

---

(1) Roland Bourneuf et Réal Ouellet, L'univers du roman, P.U.F, Paris, 1972, p.7

(2) Greimas. A. J, pour une sémiotique topologique, dans sémiotique de l'espace, Denoël / Gonthier, Paris, 1979, p.16

(3) Paris, Michel Butor, L'espace romanesque, dans Essai sur le roman, Gallimard, 1965, p. 49

I - فضاء المجال:

1 - فضاء المدينة والقرية

تتوزّع أحداث مدوّنتنا الروائية بين فضاء المدينة العربية، وفضاء المدينة الغربيـة بصفة خاصة، ولعل ذلك يعود إلى أن مؤلفات هذه المدوّنة ينتمين إلـى أصل مديني ويتمتعّـن بمناصب اجتماعية ومهنية وثقافية تسـمح لهنّ بالسفر، والانفتاح على الغرب. يتلخّص المسار السردي لـ **ذاكرة الجسد**[1] من خلال مدينة قسنطينة، وتونس، والجزائر العاصمة وباريس.

تنقسـم أحداث **نخب الحياة** [2] إلى قسمين، يدور القسم الأول منها في مدينـة تونس ويحـدث الثاني في مدينة بون الألمانية. أمّا رواية **رجل لرواية واحـدة** [3]، فتجري معظم أحداثها في فضاء مدينة طرابلس ولا يحضر فيها فضاء المدينة الغربية إلاّ في إشـارة خاطفة لمدينة باريس، بينما تدور رواية **عام الفيل**[4]، في مدينتي الدار البيضاء والرباط. في هذا الإطار يمكن لنا أن نعتبـر المركـز الثقافي الفرنسـي بالمغرب علامة تحيل إلـى الفضاء الغربي بعـد رحيل الاسـتعمار لاسـيما أنـه يتسّـم بحمولـة دلالية تذهـب في هذا الاتجاه وفضلا عن ذلك فإنه يأخذ دورا مهما في انعطاف المسـار السردي لهذه الرواية.

فـي مقابل هيمنة الفضاء المديني، لا يرد ذكر فضـاء القرية في المدونة، ولا توجد إحالة صريحة إلى ذلك باسـتثناء ما ورد في رواية **عام الفيل** التي تصف البلدة وتقدمها على أنها فضاء يجمع بين «البداوة والحضر»[5].

---

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزائر، 1993

(2) أمال مختار، نخب الحياة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992

(3) فوزية شلابـي، رجـل لـروايـة واحـدة، المنشـأة العـامـة للنشر والـتوزيـع والإعـلان، طرابلس، ط1، 1985

(4) ليلى أبو زيد، عام الفيل وقصص أخرى، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط3، 1998

(5) ليلى أبو زيد، عام الفيل، (مصدر سابق)، ص. 19

تجدر الإشارة إلى أن فضاء المدينة يرتبط في روايتي **ذاكرة الجسد** و**عام الفيل** بمرحلتين تاريخيتين، مختلفتين ونعني بهما مرحلتي الاستقلال وبعده. تعالج هاتان الروايتان قضية الوطن وتناقضاته التاريخية والسياسية والاجتماعية التي طفت على السطح بعد الحقبة الاستعمارية، الأمر الذي لا نجده في روايتي **نخب الحياة**، و**رجل لرواية واحدة**، بسبب أنهما تطرحان هاجساً آخر، ومشكلة مختلفة، تُعنى في المقام الأول بحريّة المرأة، كفرد مستقل، في مجتمع تحكمه ضوابط معينة[1]. ومن ثمة فإننا نعمد إلى مساءلة المتون والاشتغال عليها، حسب ما تمليه علينا مؤشرات الاختلاف هذه وكما يتطلّبه السياق. لذلك ارتأينا في هذا الفصل أن نضع **ذاكرة الجسد** و**عام الفيل** في خانة واحدة تحيل إلى فضاء ما قبل الاستقلال وبعده، ثم نأتي بعد ذلك إلى مقاربة تشمل المتون الروائية الأربعة حيث نركّز فيها على موضوع الجسد باعتباره تيمة Thème مشتركة بينها.

2 - فضاء المدينة العربية قبل الاستقلال وبعده

أ- فضاء المدينة العربية قبل الاستقلال

قسنطينة:

يقدم الراوي، في **ذاكرة الجسد**، مدينة قسنطينة قبل الاستقلال على أنّها مركزٌ للثورة التحررية ضد الاستعمار الفرنسي، ومعقلُ للثائرين. فما إن عاد خالد إلى قسنطينة، حتى استيقظ الماضي في داخله، وانبعثت صور ذلك الفضاء المجيد في مخيلته، فامتدت أمامه غابات الغار والبلوط وزحفت نحوه قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، وانبعثت في مخيلته أدغالها وجروفها وممراتها السرية التي«كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان، فتوصلك مسالكها المتشعبة، وغاباتها الكثيفة إلى القواعد السرية للمجاهدين، وكأنها تشرح لك شجرة بعد شجرة، ومغارة بعد أخرى أن كل الطرق في هذه المدينة العربية العريقة

(1) للنظر في هذه المسألة، يمكن الرجوع إلى الملحق، في الجزء المخصص للملخصات.

تؤدي إلى الصمود، وأن كل الغابات والصخور هنا، قد سبقتك في الانخراط في صفوف الثورة»[1]. وفي حالة من الهروب إلى الوراء يستحضر الراوي فضاء السجن، في أوقات خلواته المختلفة، كعلامة تحيل إلى دلالة البطولة والاستماتة في الدفاع عن قضية الوطن، فيسهب في استرجاع تفاصيله لاسيما إثر مروره بمبنى سجن الكديا، بقسنطينة:» كان سجن الكديا جزءً من ذاكرتي الأولى التي لن تمحوها الأيام.(...) دخلته ذات يوم من سنة 1945 مع خمسين ألف سجين ألقي عليهم القبض بعد مظاهرات 8 ماي الحزينة الذكر»[2]. يسترسل الراوي في استرجاع فضاء السجن، متذكراً أولئك الأبطال الذين «دخلوا ولم يخرجوا منه، وظلّت جثتهم في غرف التعذيب»[3]، أولئك الذين ماتوا وفاءً للوطن.

يجسّد هذا الفضاء المسترجع، بحسب هذا السياق، ملجأ متخيلا لخالد في جزائر الاستقلال، بعد أن «دار التاريخ، وانقلبت الأدوار»[4] وتغيّرت الأهداف وتغيّر الوطن[5].

نستنتج من هنا أن قسنطينة في عهد الاستعمار كانت مدينة الأحداث الكبرى وفضاءً ينبض بالحياة وإرادة التغيير.

الدار البيضاء:

خاضت الراوية زهرة بطلة رواية **عام الفيل** تجربة النّضال في الدار البيضاء وتولدت عندها القناعة بالنضال عندما رأت الجنود الفرنسيين يطلقون الرصاص على المارّة: «يوم مذبحة الدار البيضاء لا ينسى، يوم أسود ما ذكرته إلا وجدت تنملاً في جسدي. رأيتهم جنود اللفيف الأجنبي، يخرجون من

---

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص.30.

(2) المصدر نفسه، ص.378.

(3) المصدر نفسه، ص.379.

(4) المصدر نفسه، ص.377.

(5) المصدر نفسه، ص.29.

ثكنة قريبة من بيتنا ويطلقون نيران رشاشاتهم على المارّة(...) من يومها فقدت التعلّق بالحياة، ببريقها بكل ثيابها ومجوهراتها. كان يجب أن يتغيّر الوضع وإلا فإنها لا تستحق أن تعاش»[1].

الرباط:

لم يقتصر مجال النضال بالنسبة لزهرة على مدينة الدار البيضاء، بل صارت تسافر أيضا إلى الرباط محملة بالمناشير السياسية: «كنت آتيها بالمناشير وأعود لتّوي وأحيانا أقضي الليلة في بيت الحاج علي وهو وطني ملتزم صنعته الحدادة...حبه لعمله لا يعادله إلاّ حبه لوطنه»[2].

البلدة:

كانت البلدة بالنسبة لزهرة في فترة ما قبل الاستقلال جنّة الطفولة: «الخضرة دائمة عندنا حتى في الصيف، لكنها في الربيع تبلغ العنفوان»[3].

رغم أن المجتمع المغربي والجزائري كانا يرزحان تحت وطأة السيطرة الإستعمارية الفرنسية إلا أن مظاهر الحركة والأمل كانت واضحة المعالم فيهما ولقد تجسّد ذلك بصفة خاصة من خلال حركة المقاومة في المغرب مثلما رأينا في رواية **عام الفيل**، وفي الحرب التحريرية الجزائرية، كما تعكس ذلك رواية **ذاكرة الجسد**. لقد سعى الشعب في كلا البلدين (المغرب والجزائر) إلى تحقيق الاستقلال باعتباره «غاية الغايات»[4]، و«باب الجنة»[5]، وبالتالي فقد شكّل الاستقلال، في الروايتين السابقتين، موضوع القيمة، وقد توفّرت عند هذين الشعبين إرادة الفعل والقدرة على الفعل لما كان يحملانه من القيم الوطنية.

---

(1) ليلى أبو زيد، عام الفيل، (مصدر سابق)، ص.29

(2) المصدر نفسه، ص.42

(3) المصدر نفسه، ص.23

(4) المصدر نفسه، ص.19

(5) المصدر نفسه، ص.19

يتمـن المرسـل في روايـة **ذاكرة الجسـد** وفي رواية **عام الفيـل** فضاء ما قبل الاسـتقلال الـذي تمثّل في تلـك الآمال والطموحـات التي فجّرتهـا المقاومة والثـورة والتي أدّت إلى تحقيق الاسـتقلال. لكن ما الـذي حدث بعد رحيل الاسـتعمار؟ هـل تحقّق الاسـتقلال الفعلي؟ وهـل حصل خالـد وزهرة على موضوع القيمة؟ ذلك هو هاجس هاتين الشخصيتين الروائيتين. نجيبُ عن هذه الأسئلة من خلال معاينتنا لفضاء ما بعد الاستقلال في المتون الروائية.

ب ـ المدينة المغاربية بعد الاستقلال

يبـدو فضـاء المدينـة الجزائرية بعـد الاسـتقلال منعطفاً آخر لمسـار المجتمع الجديـد الذي انطلق من قيّـم يعارضها الراوي في رواية **ذاكرة الجسـد**: «كانت هنـاك أخطاء كـبرى ... بدأت التغـيرات بالمصانـع والقرى الفلاحيـة والمباني والمنشآت الضخمة وترك الإنسان إلى الآخر»[1]. يقدّم الراوي صورة عن تقهقر الوطن بعد الاستقلال، من خلال وصفه لمدينة قسنطينة التي سرقوا أحجارها وشـبابيكها الحديدية وخربوا ممراتها، وعبثوا بنقوشها وظلت واقفة مصفرة[2]. يتحدث خالد بمرارة، مبرزاً بشاعة الوضع الذي آلت إليه البلاد، بعد أحداث 5 أكتوبـر 1988، والتـي كان مـن بين ضحاياها أخوه حسـان: «مـا أفظع هذا الدمار... وما أحزن جثة أخي الملقاة على رصيف يخترقها رصاص طائش»[3].

في السـياق نفسـه تروي زهرة في رواية **عام الفيل** ما حدث في المغرب بعد الاسـتقلال من شـقاق وخصام بين صحبة الكفاح[4]، وما أحدث من تبديل للنفوس وتشـويه للقيّم: «تبدّلت الناس وانقطعـت روابط الأخوة...»[5] كما

---

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،(مصدر سابق)، ص.167

(2) المصدر نفسه، ص.451

(3) المصدر نفسه، ص.473

(4) ليلى أبو زيد، عام الفيل، (مصدر سابق)، ص.42

(5) المصدر نفسه، ص.42

تصف بعض مظاهر الترف والانحراف التي برزت عند فئة من الأشخاص الذين كانوا في المرحلة السابقة ينتمون إلى صفوف النضال: «بدؤا يلبسون الفرو والحرارة فوق الثلاثين ويدخنون سيجار الهافانا ويأكلون بالشوكة»[1]، وتلحّ مشيرة إلى الإهمال والموت الذي عمّ البلدة التي احتضنت طفولتها وصباها، والتي كانت جنّة خضراء[2]. لقد تحوّلت البلدة بعد الاستقلال إلى ما يشبه القمامة، وصارت عبارة عن أوحال وروث وخرائب[3]. يعكس هذا الوصف لفضاء البلدة البائس نفسية زهرة المحطّمة بعد طلاقها وعودتها إلى ديار الطفولة، حيث راحت تقول متأمّلة ذاتها وما آلت إليه من تهميش: «البلدة مهمّشة مثلي وقضوا عليها.... .إننا نردّ إلى الظل عنوة بعد كل الذي كان»[4]، وتصل الغرابة والدهشة والمرارة بالبطلة «زهرة» إلى درجة أنّ هذا العالم الجديد، يبدو لها ضرباً من السّحر فتوجّه سؤالها في استنكار وتعجب مخاطبة الشيخ الضريح: «... ماذا يا سيدي هل هو السحر ؟»[5] وتتدرج الراوية في وصف انكسارها وفي وصف ذلك الخراب الذي راح يلامس حدود الجمود والموت: «هذه البلدة الميتة»[6].

نستنتج مما تقدّم أن المرسل في كلا الروايتين: **ذاكرة الجسد وعام الفيل** ينظر بسلبية إلى فضاء ما بعد الاستقلال الذي أنتج قيّما مغايرة ارتبطت بمعاني الانشقاق والخيانة والتشويه والموت، ومن ثمة يصل كل من خالد وزهرة، بالضرورة، إلى نفي صفة الاستقلال التام عن الإطارات الاجتماعية والسياسية، الجزائرية، والمغربية المنبثقة عنه رغم رحيل الاستعمار.

---

(1) المصدر السابق، ص.70

(2) المصدر نفسه، ص.23

(3) المصدر نفسه، ص.122

(4) المصدر نفسه، ص.20

(5) المصدر نفسه، ص.15

(6) المصدر نفسه، ص. 24

تتأكـد هـذه المفارقة في رواية **عام الفيل** في هذه العبـارة التقريرية المباشرة: «أنـا وهـو وهذه الدار وخروج الاسـتعمار أشـياء غير حقيقيـة»[1]، كما تتأكد المفارقـة ذاتهـا في روايـة **ذاكرة الجسـد**، في قول خالـد: «أصبـح الوطن مجرّد محطة»[2]، و«أصبح سجنا لا عنوانا معروفا لزنزانته، لا اسما لسجنه ولا تهمة واضحة لمساجينه»[3].

إنّ هذا التمفصل الفضائي يفضي إلى فرز دلالتين متناقضتين وهما:

أولا: الوطن ـ المنفى:

تحوّلت دلالة الوطن حسـب هذا السـياق إلى النقيض، حيث لم يعد يمنح الشـعور بالانتماء والوطنية وتحقيق الذات، فأصبح بذلك مجرد سجن لأبنائه وبابا مغلقا في وجوههم[4]، و«سكّة حديدية تنتظر قطارا ما»[5].

لم يمنـح فضـاء الاسـتقلال إذن أبنـاءه المخلصين سـوى التقييم السـلبي الذي أخذ شـكل العقـاب (إقصاء وتهميش وتشريد) بسـبب رفضهم تغيير جلودهـم، وخيانة مبادئهم، ولأنهـم ثبتوا على أمرهم. بذلـك انتهى كل من خالـد وزهرة إلى مغادرة المكان، وإلى محاولة الانفلات من قبضة هذا الفضاء الغريب والمعادي. نتيجة لهذا رحل خالد إلى باريس هاربًا من فضاء الوطن / المنفـى (الجزائـر) إلى فضاء المنفـى / الوطن(باريس) ولجـأت زهرة مضطرّة إلى العمل في المركز الثقافي الفرنسي بالدار البيضاء كمنظفةً لما تسـميه بوعي: «بلاط الفرنسيين»[6].

---

(1) المصدر السابق، ص75

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،(مصدر سابق)، ص.292

(3) المصدر نفسه، ص.284

(4) المصدر نفسه، ص.334

(5) المصدر نفسه، ص.192

(6) ليلى أبو زيد، عام الفيل، (مصدر سابق)، ص.90

ثانيا: المنفى / الوطن:

يتخذ خالد من بلاد عدو الأمس، باريس، ملجأً يوفّر له بعض أسباب النسيان: «رحت أؤثث غربتي بالنسيان أصنع من المنفى وطنا آخر لي، وطنا ربما أبديا علي أن أتعود العيش فيه»[1]. كما يحاول في موضع آخر من السرد إقناع المرسل إليه بأنّ: «الغربة أمّ أيضا»[2]. وكأنه بذلك يؤكّد قول باشلار بأنّ الشجرة تصبح عشاً في اللحظة التي يختفي فيها حالم عظيم[3].

لم تجد زهرة بطلة رواية **عام الفيل** أية فرصة للاندماج في فضاء ما بعد الاستقلال، ولم تتمكّن من إيجاد أبسط وظيفة تكفل عيشها اليومي، فلجأت مرغمة إلى المركز الثقافي الذي قبل توظيفها منظفة لبلاطه، مع علمه بتاريخها النضالي[4].

إن تحوّل بلد مستعمر الأمس إلى ملجأ ووطن للذين حاربوا من أجل رحيله يحمل في طياته معاني التشكيك في مصداقية بعض جوانب الاستقلال، ويشير إلى غياب مشروع تحرري إنساني شامل لمرحلة ما بعد الاستقلال يضع الإنسان في مركز الاهتمام، بل فإنه يؤكد التحوّل الخطير الذي آل إليه المشروع التحرّري الأساسي للبلاد المغاربية.

II . فضاء الجسد

يفرز السياق العام لفضاء هذه المدوّنة الروائية تيمة رئيسة ومشتركة تتمثل في موضوع الجسد. فالنص مسكن تخييليٌ له، يتجسّد عبره، ويحقّق فيه وجوده المتخيّل[5]. تدخل هذه التيمة في علاقة جدلية مع التاريخ في

---

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص.459

(2) المصدر نفسه، ص.481

(3) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط5، 2000، ص.105

(4) ليلى أبو زيد، عام الفيل، (مصدر سابق)، ص.87

(5) فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2003، ص.25

رواية **ذاكرة الجسد** وتطرح سؤال المجتمع في المتون الأخرى التي تشكّل مدوّنتنا.

1 ـ الجسد والتاريخ

نعاين جدلية موضوع الجسد والتاريخ في رواية **ذاكرة الجسد** من خلال الوضع الجسدي والنفسي الذي آلت إليه شخصية خالد الذي خرج من حربه ضد الاستعمار بجسد معطوب، أصبح منذ تلك اللحظة لوحا يحمل في سطوره تاريخ الذاكرة والجرح في الآن ذاته: «أنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها»[1].

إنّ تاريخ الجسد وعطبه يرتبطان، ضمن هذا السياق، بتاريخ وطن شوّهه بعض قادة الاستقلال الذين حادوا عن مبادئ الثورة، وبتروا مسار التاريخ. كما أنّ إقامة خالد في المنفى بعد الاستقلال يزيد الأمر تعقيدا، ويجعل الجسد يقف في مواجهة مستمرّة مع الذاكرة المضادة، وبذلك يبدو الجرح في تناظر مع جرح الآخر الذي حارب سابقا ضدّه لأسباب وطنية، ويصطدم التاريخ بضده، ويتحوّل الجسد إلى علامة تؤشر على الإزعاج: «يدك الناقصة تزعجهم تفسد على البعض راحتهم تفقدهم شهيتهم»[2]. غير أنّ هذه الذات الحاملة لجرحها العميق لم تنكفئ في منفاها لتموت بل راحت تفجّر طاقتها الإبداعية لتعوّض النقص ولكي تعيد للجسد كماله ولو لفترة محدودة من الزمن، وذلك ما عبّر عنه خالد قائلا: «كان بداخلي شيء لا ينام، شيء يواصل الرسم دائما وكأنه يواصل الركض بي ليوصلني إلى هذه القاعة، حيث سأعيش لأيام رجلا عاديا بذراعين، أو بالأحرى رجلا فوق العادة...رجلا يسخر من هذا العالم بيد واحدة، ويعيد عجن تضاريس الأشياء بيد واحدة»[3].

---

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص.86

(2) المصدر نفسه، ص.85

(3) المصدر نفسه، ص.86

وجد خالد في الرسم وسيلة للخلاص المؤقت من عذاب الجسد، وحلاً لتجاوز العاهة: «...لم يحدث أنني نسيت عاهتي إلا في قاعات العرض، في تلك اللحظات التي كانت العيون تنظر إلى اللوحات وتنسى أن تنظر إلى ذراعي...»[1] في قاعة العرض بباريس، اكتشف خالد طاقة أخرى تفتقت من جسده الجريح عبر لقائه بحياة، بنت القائد والشهيد سي الطاهر، التي صارت شابة في مقتبل العمر وكان ذلك بمثابة الحب الذي منحه وعدا ببطولة ثانية بعد بطولة الكفاح: «كنت تتقدمين نحوي، وكان الزمن يتوقف انبهاراً بك. كان الحب الذي تجاهلني كثيرا قبل ذلك اليوم... قد قرر أخيرا أن يهبني أكثر قصصه جنونا»[2] وحينها انسابت الذاكرة في مرآة الجسد الآخر الذي يحمل بدوره عطب اليتم[3]. لقد كان ذلك حافزا لخالد على التوّحد في مرآة الذات، وعلى تحقيق الاتصال بموضوع الرغبة. وهكذا تكرّرت لقاءاتهما وتواصل سيلان الذاكرة المثقلة.

إنّ حضور حياة جسّد بالنسبة لخالد فضاء الأم والمدينة، والوطن. فكلّ ما تؤشر عليه هيئة هذه المرأة، من رائحة وعطر[4]، وصوت ولهجة يفجّر في داخله ينابيع قسنطينة[5]. فكيف يمكن أن لا يذكّره السوار القسنطيني الذي يزيّن معصمها بأمه وبحليّ قسنطينة؟: «عادت ذاكرتي إلى الوراء. إلى معصم (أما) الذي لم يفارقه هذا السوار أبدا»[6]. وكيف يمكنه تجنب إغراءها، وقد راح يستعيد لهجته القديمة معها ويلفظ التاء «تساء» على الطريقة القسنطينية؟

مما تقدم نصل إلى هذه النتيجة التي تطفو على ظاهر النّص:

---

(1) المصدر السابق، ص.84

(2) المصدر نفسه، ص.97

(3) المصدر نفسه، ص.119

(4) المصدر نفسه، ص.101

(5) المصدر نفسه، ص.101

(6) المصدر نفسه، ص.61

حياة هيّ الحب، والحب هو الوطن.

إنّ هـذا الحـب ما لبث أن تحـوّل إلى مفارقة مربكة لخالـد، عندما اقترنت حياة بالضابط العسكري «رجل الصفقات السرية والواجهات الأمامية،... رجل العملـة الصعبة والمهمات الصعبة...رجل العسكر»، فانهار الجسد، وتهاوت اللوحة، المدينة: «أرقص كمجنون في غرفة شاسعة تؤثثها اللّوحات والجسور. وأقف أنا وسطها وكأنني أقف على تلك الصخرة الشاهقة، لأرقص وسط الخراب. بينما جسور قسنطينة الخمسة تتحطّم وتتدحرج أمامي حجارة نحو الوديان»[1]، وانتفى بذلك الوطن.

يبدو الجسد، في هذا السياق علامة فيزيقية وانطولوجية تؤشر على دلالات متداخلة ومتناقضة على المستوى الظاهري والمتخفي للنص حيث نخلص إلى رصد هذين المستويين:

أ ـ المستوى الظاهر:

حياة = الحب

الوطن = الحب

وبالتالي فإنّ حياة هي الوطن

ب ـ المستوى الخفي:

حياة = الخيانة

الوطن = الخيانة

ونتيجة لذلك فإنّ حياة ليست الوطن وإنما هي اللاوطن. تتكّشف حياة كرمز للجزائر الجديدة في آخر المسار الروائي عن وجه امرأة متقلّبة، لا تؤمن بالحب، ويتحوّل الوطن بهذا المعنى إلى لا وطن، أو بتعبير آخر يصبح منفى.

(1) المصدر السابق، ص.470

2 - الجسد والمجتمع

ترتبـط تيمة الجسـد في روايات: **نخب الحياة و رجـل لرواية واحدة وعام الفيل** ببعد مغاير يتمثل في المجتمع.

في رواية **نخب الحياة** يرتبط الجسـد بأبعاد اجتماعية معينة شكّلت محطات أساسـية في تحديد مصير الشـخصية، وكانت سـببا في توجيـه وعيها بالاتجاه المعاكـس وجعلتهـا تنزع إلى التمـرّد وخرق الفضاء الاجتماعـي الذي يحاول إخضاع الجسد في قوالب جاهزة. نحدّد هذه الأبعاد فيما يلي:

أ - العائلة:

من خلال الوصف الذي ورد على لسـان الراوية نلاحظ أن سوسن بطلة الروايـة تنتمـي إلى عائلـة بورجوازيـة: الأب يعمـل في الـوزارة والأم نائمة والأخوة في الكليّة والعجوز حلّومة ترتب المطبخ.[1] كل ما تريده هذه العائلة لابنتها سوسـن هو أن تنجـح في صيانة مظهر العائلـة، وأن تحصل على زوج مهم يكسب «المركز والمال، أمّا الحبّ حتى وإن لم يوجد تأتي به العشرة.»[2]

ب - المقهى:

يحيـل لقاء سوسـن بإبراهيم الرجل الـذي أحبت في المقهـى[3] إلى ظهور مجتمـع مدني عربي جديد، حيث أنّ المقهى يرتبط بالتنظيم المدني الحديث. كما أنّ تواجـد المرأة في هذا المكان يعبّر عن تحوّله إلى زمرة جديدة من الفضاءات الوسطى التي تقع بين حدّي المباح والممنوع في بعض المدن العربية تتقبل ذلك وتشـجعه تيارات معينة وترفضه اتجاهات أخـرى. يمكن أيضا أن نفسّر هذا بالوعي الفردي الخاص بالمرأة المثقّفة بغض النظر عن الانتماء الاجتماعي.

---

(1) آمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص.109

(2) المصدر نفسه، ص.111

(3) المصدر نفسه، ص.23

يتحدّد الوضع الاجتماعي لبطلة **نخب الحياة** بين حدّي الممنوع والمباح. فسوسن تتمتع بقدر من الحريّة، حيث تقدّمها الراوية على أنّها امرأة تدخن داخل البيت العائلي وترتاد المقاهي والأماكن العامة الأخرى، وعلى أنها موظّفة بمكتبة المركز الثقافي الفرنسي، بتونس، الأمر الذي يؤكّد انفتاحها على الثقافة الغربية وانتماءها إلى طبقة معيّنة. ومن ثمة يمكن القول إنها شخصية نمطية تعبّر عن تطلّعات تيار مضاد للتيارات المحافظة المنتشرة في المجتمعات العربية، باعتبار أنّ الرواية تشخّص حالات عامة أو خاصة داخل المجتمع.

يؤدي هذا التناقض إلى دخول شخصية سوسن في صراع ضد الاتجاه المغاير لاسيما أن التحرّر يرتبط بشرط تحرّر الآخر، وبالحريّة الشاملة للمجتمع.

بالإضافة إلى ذلك تجسّد شخصية إبراهيم وجها آخر للسلطة الاجتماعية، فتبدو على أنها شخصية امتثالية، تكرّر إنتاج القيّم السائدة، وتحفظ استمرارها، وقد يتضّح هذا بصفة خاصة من تصوّره الشخصي لمستقبل العلاقة التي تربطه بسوسن، التي ترفض القوالب الاجتماعية الجاهزة، والسائدة وتحاول أن تعطي لهذه العلاقة مسارا وجوديا مختلفا يتجاوز الثوابت القائمة في المجتمع الذي تنتمي إليه. ومن ثمة تعرض سوسن على إبراهيم أن ينطلقا معاً في رحلة وجودية إنسانية: «قلت له: ـ لننطلق في رحلتنا من بون، إنها أول مدينة عرفتها بعد تونس. تم ننتهي في الجغرافيا والتاريخ، نزوّق تجربتنا الإنسانية في الوجود. كلّ ما يحدث، وكيفما كان سيكون ممتعا، فقط لأنه سيكسّر العادة ويعدم الملل. سيكبر عشقنا في رحلتنا سنكتشف أن عمق الإنسان لا ينضب، ولا ينقطع عن العطاء، سيتوغل كلانا في عمق الآخر يمسك بيده، ويضيء له طريق ذاته، ويدله عليها»[1]. لكن جواب إبراهيم كان مخيبا لآمال سوسن: «ومتى نتزوج، ونبني بيتا، وننجب طفلا؟»[2]

(1) المصدر السابق، ص.20.

(2) المصدر نفسه، ص.20.

تريد سوسن أن يكون هذا الحب بداية لرحلة وجودية تحررية، بينما يريد إبراهيم تقنين هذا الحب وإخضاعه للمقاييس الاجتماعية العامة، ووضعه في إطاره المتفق عليه، الذي هو الزواج والاستقرار والإنجاب. ولذلك نجده ينصحها بعدم الإقدام على السفر قائلا: «لا تذهبي إلى هناك»[1]. تتأزم علاقتهما عندئذ، وتستنتج سوسن أن تحقيق الذات لا يتمّ إلا عبر رحلة فردية و«بلا حلم مشترك»[2]، فتقرر عتق الجسد من سلطة إبراهيم، بدءً بتكسير هالة حبه الرومانسية وإخراجه إلى العادي بممارسة الفعل الجنسي معه. يتحول العشيق في النهاية إلى مجرد قرد جميل، وتتحول المسألة كلّها إلى حلبة صراع: «كان كأنه يتجمع، كأنه يتوثب، كان يغطي جسده شعر أسود كثيف، وكان جسده قويا ومستفزا وغاضبا. عندما بلغني كان قردا جميلا. تسلّلت أصابعي، لامست فخذي فعلمت أن الصراع سيكون حربا لن تنتهي. كل جسد يقاتل من أجل متعته حتى الدم»[3].

بهذا الموقف تتملّص سوسن من سلطة المجتمع وقيوده الخانقة، وتأخذ إجازتها، وتسافر إلى «بون» دون موافقة الأب[4] بحثا عن المتعة و حرية الجسد كشرط أساسي لا تكتمل حرية الفرد بدونه، وتتمكّن بذلك من الاستقلال بفردية الجسد الذي ظلّ يرزح تحت وطأة السلطة الاجتماعية ومؤسساتها المختلفة: «ليذهب قانونهم إلى الجحيم! عارية! العراء حريّة، وانطلاق إلى هناك بلا أشلاء تعطّل نشوة الانفلات»[5].

ننبه، ضمن هذا السياق، إلى أنّ الاستقلال بالجسد وحرية التصرّف فيه شرط لإثبات الحرية الشخصية، لذلك نجد أنه قد شكّل هاجسا أدبياً ومادة

(1) المصدر السابق، ص110

(2) المصدر نفسه، ص.20

(3) المصدر نفسه، ص.11

(4) المصدر نفسه، ص.110

(5) المصدر نفسه، ص.15

للكتابة النسائية عند الأديبات في المشرق العربي وذلك منذ ظهور رواية **أنا أحيا** للكاتبة اللبنانية ليلى بعلبكي، كما كان موضوعا رئيسا في الرواية النسائية المغاربية المكتوبة باللغة الفرنسية، و بهذا الصدد نذكر على سبيل المثال رواية **العطش** La soif للكاتبة آسيا جبّار.

في روايتي **رجل لرواية واحدة، وعام الفيل**، تتجسد تيمة الجسد والمجتمع عبر تقابلية العبد والسيد، حيث تعاني صالحة، بطلة الرواية الأولى من الإحساس «بالغبن والاستلاب، في مجتمع يرفض أن يقرّ لها بنحت الكيان المستقل»[1]. نجد هنا بطلة رواية **رجل لرواية واحدة** تتحدث بسلبية عن علاقتها بالرجل الزوج، واصفة عنفه، واستغلاله للجسد باستعمال ألفاظ تؤكّد معاني العدوانية والتسلّط، والامتلاك، والقهر، مثلما نرى في هذا المقطع:

- « يمزقني، ينهشني، يغرق في بركة دمي،

وأنا أغني بسعادة غامرة:

يعيش هذا الرجل السادي!

...

كان ذلك عندما كنت عبدةً. (...) نبدأ من الحب وتنتهي كل المعاني والصور الجميلة منذ أن يبدأ الامتلاك والتوقيع على عقد البيع والشراء الذي بموجبه أمنح جسدي مقابل أن يكون هو سيدا لهذا الجسد! (...).

يا لكل المساكين، الذين يخوضون جدل القاهر والمقهور جنسياً!»[2]

إنّ هيمنة موضوع السلطة الاجتماعية على حواس الجسد، جعلت صالحة ترفض المجتمع، وتكّسر مبدأ الامتثالية conformisme وتعلن انحيازها وتمجيدها للحريّة: «يسقط الناس يسقط الآخرون يعيش عقلي، يعيش قلبي،

---

(1) بوشوشة بن جمعة، مختارات من الرواية المغاربية المعاصرة، الجزء الثاني، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، تونس، ص.548

(2) فوزية شلابي، رواية لرجل واحد، (مصدر سابق)، ص.91

المجد للحرية»[1]. غير أن تسرّب التعسف الاجتماعي في خبايا الذاكرة، وفي تلافيف الوعي واللاوعي، جعل مناهضة صالحة للامتثالية تتحوّل إلى مصدر عذاب وتعذيب: «استغرقت في تحسّس المواضع التي ألهبتها سياط الآخرين عبر رحلة عمر لم تتجاوز التاسعة والعشرين عاما»[2].

تصل الراوية في هذا المقطع الأخير إلى قمة تمرّدها على المجتمع المتمثل، في مؤسسة الزواج بصيغتها السائدة في بعض المجتمعات العربية، وبما فيها من قيّم النفاق وعدم التكافؤ، حيث تستنجد في لحظة من تصاعد الرغبة بزميلها عبد الله، الذي يبدو هو الآخر متناقضا مع مبادئه، فتناديه في مناجاة يائسة: «أين أنت يا عبد الله؟ ألم تختر أنت أيضا أن تهرب إلى السيدة المصون (حرمك)...إلى الطبطبة على موروثك الاجتماعي بكل ما فيه مما كنت تعلن رفضك العلني المطلق له!»[3].

تُحيل مؤسسة الزواج في هذا السياق إلى فضاء غير مشترك بالضرورة، حيث يهيمن عليه الرجل ويستثمره لصالحه دون أخذ الطرف الآخر بعين الاعتبار.

يؤكد هذا النوع من العلاقات غياب مفهوم الثنائي الزوجي le couple بمعنى الشريك عند بعض الفئات الاجتماعية العربية وغير العربية. في غياب هذا الفهم تصبح العلاقة محكومة بمنطق تقابلية الأعلى والأسفل: «رجل يعتلي امرأة ثم يتهاوى كل شيء. يبدأ الاعتيادي المألوف الرتيب، المكرّر، المنسوخ. تملّ المرأة، تضجر، وقد تكره لكنها لا تملك أن تقول لا، لأن العبد لا يعترض على إرادة السيد! يمل الرجل، يضجر، يكره امرأته لكن لا بأس من قهر جسدها كل ليلة، حتى وإن كان له أسطول هائل من العشيقات والزوجات العرفيات والرسميات»[4].

(1) المصدر السابق، ص.100

(2) المصدر نفسه، ص.100

(3) المصدر نفسه، ص.51

(4) المصدر نفسه، ص.88 ـ 89

نتيجـة لذلـك كلّـه، تُتمن الراوية على لسـان شـخصية جارتهـا الإيطالية «اسـتيفانا» طلاقها من «عبد الرحيم»، وتعتبره لحظةً تحررية تستحق التهنئة: «ـ مبروك. عظيم. هذا هو الصحيح!»[1]

أمّـا زهرة في رواية **عام الفيل**، فتجد نفسـها أمـام وضع اجتماعي مفروض بسـبب قـرار زوجها الفـردي بالطلاق، بعد أربعين سـنة من الحيـاة الزوجية. لقد صار هذا الطلاق بالنسبة لها مصدرا للإحساس العميق بالمهانة والتشيؤ: «أربعون سنة تركتني مسكونة بالمرارة. أقول أربعين وقد تكون أكثر. أنا أشعر أنها مائة. عشتُ مخدوعة في الرجل الذي تزوجته، ولم أعرفه إلاّ منذ الأمس.(...) جلسَ وقال: سـتصلكِ ورقتك وما يخوله لكِ القانون. ورقتي؟ ما أهون المرأة إذ تُردّ كالسـلعة، بورقة! ما أهونها!»[2] تتذكّر زهرة تفاصيل هذا الزواج الذي انتهى بالفشل، وتوضّح أنه تمّ بدون إرادتها: «زوجوني دون أن يطلبوا رأيي»[3] وفي ذلك إشـارة واضحة إلى تعسّف العائلة كمؤسسة اجتماعية، تنظر إلى المرأة على أنّها فردُ قاصر لا يحقّ لها الاختيار. تتذكّر أيضا، تسلّط أمّ الزوج وما كانت تمارسه من اضطهاد في حقّها، بسبب أنها لم تنجب: «لو ساعف أمه لطلقني في عامـي الثاني فالعقم سـبب كاف في مجتمع لا يعبأ بالمسـببات أو لتزوّج وذلك أضعف الإيمان (...) كان حكمها في حياتي كحكم الإقطاع»[4]. فتسمي البيت العائلي الذي تميّز ببنية تقليدية تراتبية بـ« بيت العبودية»[5].

ظلّـت زهرة لا تعـرف كيف تقول «لا»، حتى حدث الطـلاق[6]، إذ كان ذلك بالنسـبة لها مُصابا كبيرا وصدمة غيّرت مسـار حياتها، وأكسـبتها تجربة

(1) المصدر السابق، ص.43

(2) ليلى أبو زيد، عام الفيل، (مصدر سابق)، ص.6

(3) المصدر نفسه، ص.26

(4) المصدر نفسه، ص.27

(5) المصدر نفسه، ص.24

(6) المصدر نفسه، ص.28

أخرى في الحياة ولذلك نجدها تصرّح برفضها وصاية الأخت وزوجها اللذين عرضا عليها الإقامة معهما بعد طلاقها بدل التسكّع في الشوارع بحثا عن العمل[1]. تحتجّ زهرة موّجهة الكلام لأختها: «لست تركة خلّفها الوالد... وهل لكِ وصاية عليّ؟»[2]

بالإضافة إلى ما سبق نلاحظ أن موضوع الجسد والمجتمع يتجلى بوضوح من خلال تقابلية الرغبة والكبت في رواية **رجل لرواية واحدة**. فقد ولّدت السلطة الاجتماعية القامعة للجسد صراعا مدمّرا في نفسية صالحة، نظرًا لوضعها الخاص كامرأة مطلّقة، فتردُّ على عنف المجتمع بلغة عنيفة، تبرز صورة تراكمية لوسط منغلق، ومتدهور، ولا يوفر الشروط الدنيا للحياة: «الجمرة تخبو رويدا رويداً وأنا أرقص / أجمح / أهمهم / أتلوى...

الطرق ملأى بالعربات، والناس، وأكوام القمامة»[3]. ويتراءى العالم لصالحة في صورة مفزعة فتشبهه بالحوت الكبير المخيف: «العالم!

هذا الحوت الضخم المخيف النهم!

....

يسقط الناس!

يسقط الآخرون»[4].

كما تشير الراوية إلى وجه آخر من العنف الاجتماعي (الجنسي) الذي تمثل في محاولات محمود الهادفة إلى استغلال وضعها الاجتماعي الخاص كامرأة مطلّقة لأغراض جنسية: «يقف محمود على الحافة المقابلة للحفرة. يمد عصاه المتعجرفة ويقول:

---

(1) المصدر السابق، ص.85

(2) المصدر نفسه، ص.85_86

(3) فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، (مصدر سابق)، ص.96_67

(4) المصدر نفسه، ص.100

ـ هيا امسكي بها!

هيا لتعبري بسلام!

يغمني صدى صوته المتردد في جوف الحفرة :

ـ آم!

ـ آم!

ـ آم!

يتحرك جسدي كله دفعة واحدة، رافضًا هذه العصا / الأفعى التي تقطر سماً.

يمدّ يديه الاثنتين في رجاءٍ واثق:

ـ هيا اعبري يا صالحة!

أسرعي، هيا!

يتفجّر جسدي بالعرق، أتفحّصه فأكتشف ذلك العُري الذي يجرّدني من كبريائي وعنادي فأبدو أمام محمود واضحة / علنية / ممتلئة بالعشق...!

ـ لن يهزمني هذا العُري!

أغمغم، ثم ما يلبث صوتي أن يرتفع صادحا:

ـ لا!

ـ لا!

ـ لا!»[1]

وبذلك نرى أن صالحة تواجه الرفض بالرفض، والعنف بالعنف وتبقي في الأخير على كبتها، في مجتمع يرفض انعتاقها والاعتراف بكيانها الخاص.

---

(1) المصدر السابق، ص.114

III- وصف الجسد:

إنّ هيمنة موضوع الجسد في مدوّنتنا الروائية بأبعاده المختلفة؛ التاريخية والاجتماعية والنفسيّة، تجعلنا نتساءل عن الكيفية التي وصف بها الجسد المؤنث والجسد الشبيه المختلف؟

لا يفوتنا بهذا الصدد أن نتساءل عن التقنيات اللغوية والوسائل المعجمية والفنية التي أُعتمدت للتعبير عن الجسد، وعن مميزات الوصف المستخدم. فهل هناك طرح لنموذج خاص وجديد، أم أن الأمر كله تكرار للنموذج القديم، وإعادة رسم للّوحة الأصلية؟ و ماهي المرجعية الثقافية والإبداعية التي تؤطر وصف الجسد في هذه المدوّنة؟

أ- المرأة:

يتمّ وصف المرأة، في رواية **ذاكرة الجسد**، من خلال الصورة التي يقدّمها الراوي لشخصية حياة، هذه المرأة التي شغلت فكره وكانت موضوع رغبته بالأساس، فيشير إلى شعرها الطويل، وعينيها العسليتين، وجبهتها العالية وحاجبيها المستديرين. ومن ثم لا يلبث أن يربط وصفه لها، بوصفه لقسنطينة مدينة طفولته ونضاله، فيقول مخاطبا إيّاها: «فيك شيء من تعاريج هذه المدينة. من استدارة جسورها، من شموخها، من مخاطرها، من مغارات وديانها، من هذا النهر الزبديّ الذي يشطر جسدها من أنوثتها وإغرائها السريّ ودوارها»[1]. في السياق نفسه تشير زهرة، بطلة رواية **عام الفيل** باقتضاب سريع إلى بعض هذه العناصر الجمالية المرتبطة بالمرأة، والسائدة في المجتمع المغاربي والعربي بصفة عامة عند حديثها عن زواجها: «رآني في باب جدي أتفرج على موكب موسيقي فأرسل يخطبني. بنى اختياره على طول شعري وسواد عيني. عرضوا عليه الكثيرات قبلي ووجد لكل منهن عيبا. قصر، طول، نقص في السمنة»[2].

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص. 188

(2) ليلى أبو زيد، عام الفيل، (مصدر سابق)، ص. 26

على ضوء ما تقدم نلاحظ تقاطع أوصاف المرأة في مدوّنتنا الروائية النسائية مع صورة المرأة الواردة في الشعر العربي القديم، حيث يتغزّل الشعراء، عادة بالشعر الطويل، الأسود، الكثيف والعينين الداكنتين، والوجه الأبيض والجسد المستدير والأنوثة المغرية، ويمكن أن نرصد ذلك، على سبيل المثال في هذه الأبيات للشاعر امرئ القيس:

مهفهفةٌ بيضاءَ غيرَ مُفاضةٍ ترائبُهَا مصقولةٌ كالسَّجَنْجَلِ

كِبكرِ المُقَانَاةِ البياضِ بصُفرةٍ غذّاها نَميرُ الْمَاءِ غيْرُ المحلّلِ

تصدُّ و تُبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وتتَّقِي بنَاظرةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ

وفَرْعٍ يَزِينُ المَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ[1] أَثِيثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَثْكِلِ

و في هذين البيتين للشاعر بكر بن النطّاح:

بيْضَاءُ تَسْحَبُ منْ قِيَامٍ فَرْعُهَا فَيَغِيْبُ فيْهِ وَ هُوّ جَثْلٌ أَسْحَمُ

وَكَأَنَّهَا فِيْهِ نَهَارٌ سَاطِعٌ وَكَأَنَّهُ لَيْلٌ عَلَيْهَا مُظْلِمُ[2]

على خلاف هذا الوصف يقدم الراوي في **ذاكرة الجسد** أوصافا مغايرة لجسد المرأة الغربية، من خلال حديثه عن صديقته الفرنسية كاترين التي ربطته بها علاقة جنسية وفنية[3]، فيحضر أمامنا بورتريه portrait لامرأة بعينين مختفيتين خلف خصلات شعر فوضوي[4]، أشقر، وشفاه حمراء[5] وجسد رشيق[6]. وفي هذا السياق نعاين نموذجا جماليا غربيا عاما.

---

(1) الشيخ أحمد الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، وأخبار شعرائها، دار الأندلس، بيروت، ط5، 1983، ص.84

(2) أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، ج1، دار الغرب الإسلامي، ص.486

(3) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص.89

(4) المصدر نفسه، ص.188

(5) المصدر نفسه، ص.109

(6) المصدر نفسه، ص.87

ب ـ الجسد النرجسي:

تبدو ظاهرة الجسد النرجسي، العاشق لصورته، بصفة خاصة في رواية **نخب الحياة**. فسوسن بطلة الرواية لا تكفّ عن تأمّل ملامح وجهها في المرآة لتتأكّد من أنّه مازال «مشرقاً وجميلاً»[1] رغم تعب السهر، والحياة البوهيمية bohème التي اختارت أن تعيشها كتجربة وجودية تحقّق المتعة والحريّة[2]. غير أنّ سوسن لا تكتفي بالنظر إلى جسدها في مراياها الخاصة، بل نجدها تنظر إليه أيضا في عيون الآخرين: «وقفت أمام أحدهم ونظرت في عمق عينيه فرأيتني»[3].

في هذا السياق يتحوّل الجسد الخاص إلى لوحة[4] تتبع سوسن خطوطها في كلّ المرايا الممكنة دون أن تقوم بإدخال أي تعديل عليها، أو تغيير طالما أنها شديدة الإعجاب والثقة بهذا الجسد. فالبحث عن الذات في هذا السياق يبدأ بتثمين الجسد، باعتباره قيمة مادية ورمزية ايجابية. على العكس من هذا نجد نرجسية استحواذية في رواية **ذاكرة الجسد**، ويبرز ذلك في رد فعل حياة عندما رسمها خالد في لوحة تجريدية، وحين تقول له: «كنت أفضل لو رسمتني أنا وليس هذا الجسر، إنّ أية امرأة تتعرّف على رسام تحلم في سرّها أن يخلّدها، أن يرسمها هي ... لا أن يرسم مدينتها»[5]. وهو ما يحيل إلى ظاهرة النزعة الذاتية، التي برزت في فضاء ما بعد الاستقلال، على حساب قيّم التضامن (الوطنية). إنّ نرجسية سوسن، بطلة **نخب الحياة** تكشف، بالدرجة الأولى عن الرغبة في العري l'exhibitionnisme كمظهر للتحرّر والعودة إلى مرحلة ما قبل القانون والثقافة: «آه نسيت احترام قانون البشر،

---

(1) المصدر السابق، ص. 10

(2) آمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص. 79 ـ 80

(3) المصدر نفسه، ص. 17

(4) المصدر نفسه، ص. 10 ـ 17

(5) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص. 190

نسيت أن أستر جسدي اللّغم. ترددت، لكن لا يهمّ، ليذهب قانونهم إلى الجحيم! عارية! العراء حريّة...»[1]

إن نرجسية سوسن لا تنحصر في عشقها للجسد الفردي، فهيّ تتغزّل بالجسد الأنثوي كقيمة في حدّ ذاته بغض النظر عن انتمائه العرقي وغير ذلك فنجدها مثلا، تصف جسد النادلة الألمانية، مشيرة إلى منديل العمل المعقود في خصرها، بخيط رفيع، وإغراء مؤخرتها، وعمق عينيها الزرقاوين، وحركة شفتيها[2]، مبرزة بذلك جمالية المرأة الغربية.

يتأكّد تثمين الراوية سوسن للجسد الأنثوي، على مستوىً آخر، بربطه بقيمة أخرى وهيّ الحريّة. فالراوية تريد لجسدها أن يكون طائرا يحلّق في البريّة، ويبحث عن الحب والماء بنفسه، وينطلق في الخلاء، تدثره أوراق الأشجار[3]، ويزينه ريشه الأبيض[4]. ضمن هذا السياق يحضر الجسد المؤنث على أنه خزان لطاقة وأحاسيس مادية ورمزية ايجابية.

ج ـ الجسد الشبيه، المختلف:

بالإضافة إلى ما سبق، يتجلى الجسد الأنثوي في رواية **نخب الحياة** مرآة لمخيلة ملتهبة بحضور الآخر (الذكّر) المنبثق من الذات: «**بخخت عطرا على** جسدي. وقفت عارية أمام المرآة... أحسست بشيء يدبّ في قلبي، كأني رأيت إبراهيم يطلّ منه، كأنّي رأيته يقف فيه يتبختر يتمدّد ويضحك»[5].

تصف الراوية جسد الرجل من خلال حالتين نفسيتين متناقضتين يتعلق الأمر في الحالة الأولى بحالة الحب والعشق له، فيحضر كجسد كامل

(1) أمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص.15

(2) المصدر نفسه، ص.17 ـ 18

(3) المصدر نفسه، ص.11

(4) المصدر نفسه، ص.11

(5) المصدر نفسه، ص.10

الأوصاف: طويل، ورشيق، وشعر أسود، وبشرة قمحية وأنّف دقيق، وجبهة عريضة وشاربان أسودان، وشفتان مكتنزتان[1]، ويد سمراء وأصابع رشيقة ومنطلقة[2]. ونور يضيء في عينيه، و ألق يخترق نظاراته[3].

تعكس هذه الأوصاف المعيار الجمالي العربي التقليدي للرجولة بأمانة. ولعلّ تعلّق البطلة بهذا النموذج الجمالي يفسّر نفورها من الشاب الفرنسي الأشقر: «كان كثير البياض وأحسست كأنه امرأة إلى جانبي. لم يكن هناك اختلاف بيني وبينه في الرقة والبياض والنعومة»[4]. يحضر جسد الشاب الفرنسي ضمن هذا السياق كمعيار جمالي رجولي غريب بالنسبة لسوسن. ومن ثمة فإنه يبدو غير منسجم مع تمثلها الخاص للرجل. إن قبول سوسن في الأخير الدخول في مغامرة عاطفية مع هذا الشاب الفرنسي، الذي علم برحيلها فلحق بها إلى تونس، يبرز جمالية جانبه العاطفي الذي يمثل قيمة إنسانية مشتركة، وأساسية بالنسبة لها، تلك القيمة التي افتقدتها عند حبيبها إبراهيم، الشاب التونسي الأسمر.

ضمن هذا السياق نشير إلى أنّ هيمنة نموذج جمالية الرجل العربي التقليدي لا يقتصر فقط على نص **نخب الحياة**. فالأدب العربي الحديث يزخر بهذا النموذج، ويمكن أن نعاين ذلك عند جلّ القصاّصين والروائيين العرب في المشرق والمغرب.

أمّا في الحالة النفسية الثانية فإنّ وصف الرجل قد اقترن بنوع من النفور والغرابة، وتجسد ذلك في نص **نخب الحياة**، بعد قطع بطلة الرواية سوسن العلاقة مع الرجل الذي أحبّت (إبراهيم) وقد كانت تريد أن تغامر معه في رحلة وجودية، لكنه قابل ذلك بالرفض، فبدا لها حينئذ: «غريبا»[5] وصارت

---

(1) المصدر السابق، ص.11

(2) المصدر نفسه، ص.24

(3) المصدر نفسه، ص.23

(4) المصدر نفسه، ص.45

(5) المصدر نفسه، ص.47

نظاراته «سـميكة وتضخّم أنفه، وارتخت أذنـاه واختفى الألق من عينيه»[1].
كـما تجسـدت هذه الحالـة من خـلال بورتريه الرجل الأسـود، ذي الشـفتين الغليظتين والمؤخرة القبيحة، الضاحكة، والرائحة الكريهة المزعجة[2].

إنّ هـذا الوصف الأخـير، وأعني وصف الرجل الأسـود في **نخب الحياة** يحيلنا بالضرورة إلى فضاء الثقافة العربية القديمة التي عرفت نوعا من التمييز القائـم على أسـاس اللـون، والذي أدى إلى نبذ الإنسـان الأسـود واحتقاره. ولعـلّ سـيرة الشـاعر الجاهلي عنترة بن شـداد العبسي الذي عانـى من هذه الوضعية وما وردنا من شـعره أكبر دليل على هذا التمييز الذي يتخلل بعض نـماذج الثقافـة العربية. غير أنّ الراوية تسـتدرك وتتجـاوز في الأخير وصف الجسـد الفيزيقـي وتعمد إلى وصف وإبراز جماليـة الجانب الأخلاقي للرجل الأسـود الذي تبرّع لصالحها بالمال الكافي الذي مكّنها من العودة إلى تونس، دون أن يعلن عن نفسه[3]. على ضوء ذلك نلاحظ توفّر نص **نخب الحياة** على ثلاثة مستويات من وصف الجسد: الفيزيائي، والعاطفي والتجريدي.

IV- وصف الرغبة:

إنّ وصف الفضاء يتجاوز وصف المكان والجسـد، والأشـياء إلى وصف الأفعـال. فالفضـاء «لا موضـع لـه Atopique، فهـو مبثـوث في كلّ مناطـق النـص»[4]. ومـن ثمة يصبح وصـف الرغبة والفعل الجنسي «إضاءة أخرى للفعل الحكائي»[5]، وللجسد كتيمة أساسية في المدوّنة وكتقنية سردية.

(1) المصدر السابق، ص.47

(2) المصدر نفسه، ص.9-10

(3) المصدر نفسه، ص.103

(4) حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2000، ص71

(5) المرجع نفسه، ص.70

يتميز وصف الرغبة والفعل الجنسي في المتون الروائية التي نحن بصدد دراستها بأسلوبين مختلفين: الأول تقليدي يقوم على استعارة الصفات الحيوانية، ويتميّز بالتدرّج في وصف الجسد حسب انتقاله من حالة إلى أخرى: «بدأ يقترب، كان يتقدّم بخطوات ثابتة ومركّزة في بطئها. خلالها كان يرفع ثيابه ويثبّت بصره على جسدي، بينما أصبح ذلك الألق لهباً. كان كأنّه يتوحّد، كأنّه يتجمّع، كأنّه يتوثّب. كان يغطي جسده شعر أسود كثيف. وكان جسده قوياً ومستفزاً وغاضباً. عندما بلغني كان قردا جميلاً. تسلّلت أصابعي، لامست فخذي فعلمت أن الصراع سيكون حربا لن تنتهي. كلّ جسد سيقاتل من أجل متعته حتّى الدّم. سأغتسل بدم المتعة وسأغسله كطفلي»[1].

عمدت الراوية إلى تحديد المسافة، والحركة، واللون، والبنية، لتنتهي في الأخير إلى الإلمام بوصف حالة الجسد، الأمر الذي يحيلنا إلى الوصف التدريجي كما عند امرئ القيس الذي يقول واصفاً فرسه:

مِكَرٍّ، مِفَرٍّ، مُقْبِلٍ، مُدْبِرٍ معًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَه السَّيلُ مِنْ عَلِ[2]

تتكرّر، كذلك، الأوصاف الحيوانية في رواية **رجل لرواية واحدة**، لاسيما أنّ الرغبة الجنسية سيطرت على حواس صالحة وجعلتها تركض «مثل جروة تائهة إلى الشرفة»[3] وتجمح وتهمهم مثل فرس، وتتلوى كأفعى، وتعدو مثل قطة فزعة[4]، وتكشر عن أنيابها القديمة، ثم تسقط في الخدر اللذيذ[5]. فيمتلئ فضاء البيت الذي احتوى هواجس هذه المرأة المطلّقة، التي تعاني صراعا حادًا بين الرغبة والكبت بإشارات وأصداء صوتية تحيل إلى حيوانات

(1) أمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص.12

(2) الشيخ أحمد الشنقيطي، شرح المعلقات وأخبار شعرائها، (مرجع سابق)، ص.87

(3) فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، (مصدر سابق)، ص.50

(4) المصدر نفسه، ص.96

(5) المصدر نفسه، ص.96

مختلفـة: «صـدى / فحيح / نقيق»[1] وهـيّ أصوات تتميّز برمزية مشـتركة، تتمثل في الإخصاب (الماء) والجنس (النار)[2].

يحضر اسـتعمال هذه التقنيـة أيضا في رواية **ذاكرة الجسـد**، وإن كان بدرجة أقل. فقد تميّز وصف اللقاء الذي جمع بين خالد وحياة بأسلوب أقرب إلى الواقع يطغى عليه الحضور الأنثوي بعطره الذي يخترق الحواس ويشلّ العقل[3]. غير أن تصاعـد الرغبة وتحقق الاتصال الجسـدي يفضي بنـا إلى القبض على صورة حيوانية تتجسّـد في صورة المرأة السـمكة: «رفعت وجهك نحوي. كنت أريد أن أقـول لك شـيئا لم أعد أذكره. ولكـن قبل أن أقول أيّة كلمة كانت شـفتاي قد سـبقتاني وراحتا تلتهمان شـفتيك في قبلة محمومة مفاجئـة، وكانت ذراعي الوحيـدة تحيط بك كحزام، وتحوّلـك في ضمّة واحدة إلى قطعة منّي. انتفضت قليلاً بين يديّ كسمكة خرجتْ لتوّها من البحر، ثمّ استسلمت إليّ»[4].

نلاحظ مما تقدم أنّ موضوع الرغبة الجنسية يرتبط في روايتي **نخب الحياة** و**ذاكـرة الجسـد** بأعضـاء جسـدية معينة، أهمهـا العيون وما يصـدر عنها من بريق[5] وألق[6] ولهيب،[7] وما تحيل إليه «رموز نظرات النسـاء المحتشمات... والمبالغات في اللياقة والمفردات المؤدّبة...»[8] من رغبة سّرية في الحب[9]. بينما يبرز الحديث عن هذه الرغبة في رواية **رجل لرواية واحدة** من خلال الإشارة

---

(1) المصدر السابق، ص.122

(2) Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Robert Laffont, Jupiter, 1982 p. 214, 239, 484.

(3) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص.193

(4) المصدر نفسه، ص.194

(5) أمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص.32

(6) المصدر نفسه، ص.35

(7) المصدر نفسه، ص.12

(8) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد (مصدر سابق)، ص.396_397

(9) المصدر نفسه، ص.397

إلى أعضاء أخرى كالفم والأسنان واللسان والحنجرة، وتتجسّد هذه الرغبة من خلال مجموعة من الأصوات الخاصة، المعبّرة عن حالة مأزومة تعيشها البطلة، جرّاء استحالة إنجاز الفعل الجنسي في مجتمع يقمع ذلك: «رغبة محمومة بي لأن أمضغ أي شيء!

بي رغبة هنا، هناك: بأسناني، بلساني!»[1]

«يسقط لساني في بؤرة النشيج،

تتشكّل عيناي من ملوحة الدمع،

وتنسحق يداي في آه مخنوقة»[2].

على خلاف النصوص الروائية الأخرى التي شكّلت مدونتنا، تتفرّد رواية **نخب الحياة** بطرح موضوع الحب المثلي. في هذا المتن تتجرأ الراوية سوسن على الدخول في مغامرة التجريب الجنسي، بكلّ أنواعه المتاحة في ألمانيا لتنتهي في الأخير إلى الفشل والعجز عن عتق الجسد من رواسبه الثقافية: «احتضنتني سوزي وضغطت على ظهري، حتى كادت تغرس أظافرها في لحمي. وتأوهتْ. ألقتْ برأسها على كتفي وقبّلتْ رقبتي، و انسابت تتسلّق عنقي حتى اقتربت من شفتي. انسحبت، عدت إلى مكاني وظلّت رائحتها في أنفي. سكبت قطرات من الويسكي في كفّي، وغسلت وجهي المشتعل»[3]. تنفر الراوية من تلك الممارسة إلاّ أنّها تواصل سرد مشهد ذلك النوع الجنسي الذي استمرّ بين المرأتين الألمانيتين، سوزي ونيكول[4]. في نفس السياق تقدّم مشهدا للممارسة الجنسية الجماعية بين الألمانيتين والشاب المغربي عبد اللطيف الذي حاول إغراءها بالانخراط في هذه العملية[5].

---

(1) فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، (مصدر سابق)، ص. 49

(2) المصدر نفسه، ص. 89

(3) أمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص. 66-67

(4) المصدر نفسه، ص. 70

(5) المصدر نفسه، ص. 70

أمّا الأسلوب الثاني، في وصف الرغبة، فنجده بصفة خاصة في نص **نخب الحياة** وهو يحيل مباشرة إلى فضاء غربي متخيّل، يمكن معاينته في هذا المقطع:

- « جاءني إلى الفراش بكأس ويسكي. لثم كتفي وهمس:

- حتى تكون الأشياء كما تحبيّن وكما نصحتك صديقتك مارلين مونرو: كأس قبل وسيجارة بعد!»[1].

V- لغة الوصف:

تميّزت لغة الوصف في جلّ نصوص المدوّنة الروائية بالسمة الشعرية، لاسيما في روايتي **ذاكرة الجسد** و**رجل لرواية واحدة**، حيث انعكس ذلك على شكل الكتابة، فجاءت في العديد من الصفحات في شكل القصيدة النثرية[2]. نلاحظ ذلك، مثلاً، من خلال هذا المقطع الذي يسرده خالد واصفا فيه حالته النفسية والجسدية أثناء رسمه لوحة حياة في بيته بباريس، وعبر ليالٍ طوالٍ من الوحدة، منتظراً عودتها من الجزائر:

« كنت أقترفك...

كنت أرسم بشفتي حدود جسدك

أرسم برجولتي حدود أنوثتك

أرسم بيدي كلّ ما لا تصله الفرشاة...

بيد واحدة كنت أحتضنك... وأزرعك وأقطفك... وأعرّيك وألبسك.

وأغير تضاريس جسدك لتصبح على مقاييسي.»[3]. كما نجد هذه السمة الشعرية أيضا في رواية **رجل لرواية واحدة**، حيث تصف صالحة لقائها بعشيقها محمود هكذا: «أطالع السماء الواسعة:

---

(1) المصدر السابق، ص.86

(2) نعاين ذلك - مثلا - في ذاكرة الجسد في: ص208، 209، 220، 221، 231، 243، 281، 476 وفي رواية رجل لرواية واحدة، في: ص26، 27، 48، 49، 50، 65، 88، 89، 90، 98، 100، 103، 111، 112، 113، 114، 122، 123 وفي رواية نخب الحياة، في ص: 6 - 7.

(3) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر السابق)، ص. 208

قمرٌ تخدشه خطوط باهتة،

قمرٌ يناوش الأرض، فتتفتّتُ في الضوء:

عاشق يبوح / بحر هاجع في الوله / صحراء تنثر شعرها الفضي في الأسود الداكن فيغرق الرسامون في الانتشاء،

قمرٌ يصقلُ وجهه، فتنغرز عينيّ في نظرات محمود...»[1]

أمّا رواية **نخب الحياة** فقد كُتبت بلغة قريبة من الواقع على العموم، وبلغة تتراوح بين الواقعية والرمزية في ما يخصّ وصف الراوية للفعل الجنسي[2].

لقد تميّز وصف الجسد والرغبة في رواية **رجل لرواية واحدة**، بالعنف اللغوي والعدائية تجاه الرجل والمجتمع، حيث عمدت الراوية إلى إلحاق صفة الخصي بعشيقها محمود[3]. بل إنّ الراوية «صالحة» لم تكتف بحصر الأمر في شخصية هذا الرجل الماجن الذي لا تتوفّر فيه شروط الجدية اللازمة لإقامة علاقة سويّة معه، حيث نجدها تعمّم هذا الحكم مصرّحة أنّ هذا الزمن يحكمه «الرجال العبيد الخصيان»[4]، وذلك لأنّ الرجولة في نظرها لا تنحصر فقط في القدرة على الإنعاظ، وإنما هيّ مفهوم أوسع يشمل السلوكات الحضارية والأخلاقية.

في هذا السياق ترد كذلك إشارة خالد، في رواية **ذاكرة الجسد**، إلى إصابته بالعجز الجنسي أو الخصي إثر صدمته النفسية بسبب خيانة حياة التي تركته وتزوّجت من ضابط عسكري سابق: «يحدث للرجولة أيضاً أن تنكّس أعلامها، وترفض حتى لعبة المجاملة...أو منطق الكبرياء الرجالي...وأننا في النهاية لسنا أسياد أجسادنا كما نعتقد.(...) أذكر أنني لعنتكِ...وحقدت عليك

---

(1) فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، (مصدر سابق)، ص.111

(2) آمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص.12، 13، 45، 70

(3) فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، (مصدر سابق)، ص.98

(4) المصدر نفسه، ص.90

آنذاك، وشعرت بشيء من المرارة المجاورة للبكاء...أنا الذي لم أبكِ حتى يوم بترت ذراعي. كان يمكن أن أبكي يومها وأنت تسرقين مني آخر ما أملك تسرقين رجولتي....!»[1] ونلاحظ هنا الإشارة إلى خطورة الإقصاء السياسي الذي يحوّل الرجل المناسب إلى مجرد شخصية عاجزة عن الفعل. كما يبرز مظهر العنف والعدائية من خلال الألفاظ التي استعملتها الراوية صالحة حيث ترد الأفعال مضعّفة في بنيتها الصرفية: (تكشّر، تتّسع، تتلوّى، تصفّر)[2].

بالإضافة إلى ما تقدّم نشير إلى ظاهرة تهرّب الراوي، في مدوّنتنا الروائية من تسمية الأعضاء الجنسية بأسمائها المعروفة في الثقافة الشعبية المغاربية أو تلك المتداولة في اللغة العربية الفصحى، إذ يحاول تغطية ذلك بالقفز والتلميح والرمز، والتعبير عنها من خلال بعض خصائصها. هكذا نجد سوسن مثلا، تعبر عن العضو الجنسي للرجل بكلمة الموز، وهي صورة بلاغية، وردت في شكل كناية، وتشير إلى عضو المرأة باستعمالها لفظة «جوز الهند»: «يغطس هو في جوز الهند المشقّق يمتص رحيقه ويأكل لحمه. وألتهم ثمر الموز بنهم خرافي.»[3]

إن الراوية تبدو أكثر جرأة، في حديثها عن موضوع الشذوذ الجنسي الذي كان يمارسه عليها المعلّم عندما كانت تلميذة في المدرسة؛ إذ تعمد إلى استعمال التسمية كما هي في قواميس اللغة العربية: «كان يرفع فستاني ويظلّ يقبّل عانتي وبطني وفخذي... وكنت أبكي ولا أجرؤ على شيء»[4]. ولعلّ ذلك يأتي رغبة من الكاتبة في تعرية مشكلة تجد الكثير من التستّر في البلاد العربية، وتتمثل في الاستغلال الجنسي الممارس على فئة الأطفال.

---

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص. 278

(2) فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، (مصدر سابق)، ص. 122 – 123

(3) آمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص. 13

(4) المصدر نفسه، ص. 78

أمّا الراوية صالحة، في رواية **رجل لرواية واحدة**، فتستعمل رموزا أخرى للتعبير عن هذه الأعضاء: «تكشّر عصاة محمود عن أنيابها المسمومة تغتسلُ في السم نساؤه الماجنات.

(...)

تتلوى عصاته / الأفعى

تصفّرُ الريح عالياً /

تتسع الحفرةُ / »[1]

تحاول الراوية في هذا السياق تفادي السقوط في اللغة الواقعية المحرجة فتصف مني الرجل بالسم وتستعير كلمة العصا للدلالة على القضيب وكلمة الحفرة للتعبير عن العضو الجنسي للمرأة، وهي في نظرنا كنايات واستعارات تفتقد إلى الرقّة بل إنّها تقطر عنفاً يكاد يضاهي عنف المجتمع الموصوف في هذه الرواية.

كما تجدر الإشارة إلى ذلك الفضاء الغريب الذي أحاط بالرغبة، والفعل الجنسي في ما أوردته سوسن في رواية **نخب الحياة**، حيث تستحضر الراوية فواكه ومشاهد غريبة عن البيئة الطبيعية المغاربية، فنجدها تتحدث عن جوز الهند، وعن الموز وعن الأدغال[2].

على عكس كلّ ما ورد في **ذاكرة الجسد** و **رجل لرواية واحدة ونخب الحياة**، لا نجد وصفاً للجسد أو للرغبة الجنسية في رواية **عام الفيل** إلاّ ما تعلّق ببعض الملامح الخارجية له من مثل ما جاء في حديث الراوية زهرة عن سبب اختيار معلّم الفرنسية الزواج بها: «بنى اختياره على طول شعري وسواد عيني»[3]. فالراوية «زهرة» ترفض التبرج وإظهار الجسد، حسب

---

(1) فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، (مصدر سابق)، ص.122.

(2) أمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص.12 - 13

(3) ليلى أبو زيد، (مصدر سابق)، ص.26.

مـا يبـدو في تعليقها عن التحـوّل الذي آلت إليه إحـدى رفيقات النضال، في مرحلة أخرى: «صفية بدّلها الاستقلال وشـوّهها فيمن بدّل وشـوّه. قصّت شعرها وبدأت تخرج في الزيّ الأوروبي»[1].

نشير أيضا إلى أن الراوية زهرة لم تذكر على الإطلاق اسم زوجها، ما يحيل إلى نمـوذج المرأة المغاربية التقليدية في بعض المجتمعات المحافظة، حيث يعد ذكر المرأة لاسم الزوج جزءً من المحرّم الجنسي.

نسـتنتج مما جـاء في هذا الفصل أنّ بعض متون المدوّنة الروائية المدروسـة تجـاوزت الحديـث عمّا يـدور في المستوى العاطفـي الرومانـسي، واخترقت المحرّم بحديثها الجريء عن فضاء الجسد المادي وقد كشف ذلك عن نوعين مختلفين للفضاء الروائي:

الأول: فضـاء متخيل أو مسـتوهم، لا ينتمـي إلى الواقـع الواقعي، يضع المرسـل والمتلقي في عالم الخيال ويحيله إلى ما يشـبه عـالم **حي بن يقظان**، لابن طفيـل[2]، وروايـة Robinson Crusoé [3]. لـدانيال ديفـو أو فضاءات الرواية النسـائية الغربيـة مثلما هو الأمـر عند الكاتبـة الفرنسـية Françoise Sagan في روايتهـا **صبـاح الخير أيهـا الحـزن** Bonjour tristesse [4]. بالإضافة إلى ما تقدم فقـد تميّز هـذا الفضاء ببعض الإيروتيكية والإباحيـة والعنف التي نجدها في الثقافـة العربيـة القديمـة والحديثة، لا سـيما في جانبها الشـعري بصفة عامة، والتي لا يخلو منها الأدبين الغربي والعربي الحديثين والمعاصرين أيضا.

أمّـا النوع الثاني فهو فضاء واقعيٌ متخيـلٌ، ينبع من المجتمع الذي تنتمي إليه الكاتبات، ويتمثل في فضاء الحرمان، والكبت والإقصاء.

---

(1) المصدر السابق، ص.88

(2) ابن طفيل، محمد بن عبد الملك، رسالة حي بن يقظان، المتوسط / كتابة، بيروت، 1981

(3) Daniel Defoe, Robinson Crusoé, Gallimard, Paris, 2001

(4) Françoise Sagan, Bonjour tristesse, Pocket, Paris, 2001

لا يختلف فضاء الجسد والرغبة في مدوّنتنا الروائية النسائية المغاربية، عن نظيره في كتابة الرجل، حيث نجد هذا في روايات نجيب محفوظ مثل روايته **السراب** وفي المجموعات القصصية لمحمود البدوي، لاسيما مجموعته الأولى **الرحيل** التي صدرت عام 1935 ومجموعته **الذئاب**، التي ظهرت سنة 1944. ونعثر على الشيئ نفسه في رواية **أنا أحيا**، للكاتبة ليلى بعلبكي وفي رواية **أيام معه** للأديبة السورية كوليت خوري التي صدرت عام 1959.

رغم الجرأة التي لامسناها في نصوص المدوّنة، نلاحظ أنّ المرسل، أو الراوي امتنع في كثير من الأحيان عن تسمية الأعضاء الجنسية بأسمائها الصريحة في اللغة العربية الفصحى مراعاة لمسألة خدش الحياء، واكتفى بالإشارة إليها من خلال بعض خصائصها، كما لجأ إلى تفادي استعمال اللهجة العامية، نظراً لقربها من الواقع المعيش. قد يكون ذلك تجنباً للرقابة ومضايقات النشر، لا سيما بعد ما حدث للكاتب المغربي محمد شكري، الذي منعت روايته **الخيمة**، وهو الأمر الذي أدى إلى منع موضوع المحرّم الجنسي المكتوب بلغة الشعب منعا تاماً في المغرب لفترة طويلة.

من خلال ما ورد في هذا الفصل نستخلص أيضاً أنّ الفضاء الروائي قد أدى عدّة وظائف في النصوص المذكورة. تتمثل أولها في الوظيفة التأطيرية حيث ثمّ بذلك وضع العملية السردية فوق أرضية محسوسة تحيل إلى واقع بشري معيّن. هكذا سكنت المدينة والجسد متون الرواية النسائية المغاربية وترتّب عن ذلك انجلاء الوظيفة الإيهامية التي تهدف إلى الإقناع بحقيقة النص. كما نلاحظ أنّ تعرجات الفضاء الروائي وتغيراته في هذه النصوص قد تزامنت في كلّ مرة بتغيرات على مستوى الدلالة، حيث نهض الفضاء بوظيفة إيحائية ودلالية أحالت إلى مجموعة من القيّم الاجتماعية والتاريخية والسياسية والجمالية أشرنا إليها سابقا. وقد ورد الوصف كضرب من الرسم بالكلمات، ويبدو أنّ الفضاء الروائي قد حضر ضمن هذا السياق كصورة

مجازيـة ارتبطت بمدلولين: أحـال الأول إلى الواقع الحقيقي وأحال الثاني إلى مدلـول مجازي مبتكر، وقد تجلّى ذلك من خلال الصور البيانية والبلاغية، ما سمح لنا بمعاينة الوظيفة الشعرية التي نهض بها وصف الفضاء الروائي. لقد تواتـر وتوزّع وصف الأشـياء والأفعال على امتداد هـذه النصوص السردية كلّهـا، غير أن ذلـك لم يؤد إلى تعطيـل الحركة السردية بل كان تشـكيلاً آخراً للمعنى وتكثيفاً للفعل السردي.

الفصل الثاني

حكي الفضاء

I. حكي المدينة ونزيف الجسد

II. فضاء الرفض والغرابة

III. من البحث عن المتعة إلى ضياع المتعة

IV. سردية الداخل (بين الرغبة والكبت)

بعد أن استخرجنا العلامات الفضائية الكبرى في المتون الروائية، وقمنا بدراسة تمفصلاتها الدلالية وبعد أن عاينا الطريقة التي وصف بها فضاء الجسد، وحدّدنا وظائفه المختلفة نعمد في هذا الفصل الثاني إلى تتبّع البرامج السردية لنرى كيف اندرجت وانتظمت وكيف ساهم الفضاء في تفعيل حركية السرد، وفي إبراز الموضوعات والدلالات العميقة للنصوص.

ذاكرة الجسد:

I ـ حكي المدينة ونزيف الجسد:

1 ـ فضاء التأهيل espace de performance

يبدأ البرنامج السردي لـ**ذاكرة الجسد** من لفظة قسنطينة، كنواة لهذه الرواية. أراد خالد بطل الرواية رفقة الشخوص الوطنية الأخرى، الماثلة في النص تغيير الوضع الاستعماري الذي كان قائما آنذاك انطلاقا من هذه المدينة.

تحضر شخصية سي الطاهر، عاملاً أساسياً في تحريك العملية السردية وتوجيهها نحو هدف التغيير. تتوفر شخصية سي الطاهر على مجموعة من الخصائص الفيزيائية والعاطفية والذهنية التي تجعل منه عاملا موجها للآخرين، ومؤثرا فيهم، حيث يجمع إلى جانب الفصاحة التي يتميز بها كل من اختلط بجمعية العلماء ودرس في قسنطينة فصاحة أخرى... هي فصاحة الحضور[1].

---

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص.35

يقطن سي الطاهر وخالد بالحي نفسه: «حي سيدي مبروك»[1]. وقد كان هو من استدرجه إلى الثورة يوما بعد يوم[2]، لاسيما عندما اجتمعا معاً في إقامة مشتركة بسجن «الكديا» في قسنطينة إثر مظاهرات 8 ماي 1945. لقد تعزز إعجاب خالد بسي الطاهر في ذلك السجن، وكان ذلك سببا من أسباب تبلّور وعيه السياسي، غير أنّ «خالد» لم يلتحق بصفوف الثورة إلاّ بعد حادثتين متتاليتين: تمثلت الحادثة الأولى في فقدان الأم والشعور الحاد باليتم: «كنت يتيما وكنت أعي ذلك بعمق في كل لحظة فالجوع إلى الحنان شعور مخيف، وموجع يظل ينخر فيك من الداخل ويلازمك حتى يأتي عليك بطريقة أو بأخرى، أكان التحاقي بالجبهة آنذاك محاولة غير معلنة للبحث عن موت أجمل خارج تلك الأحاسيس المرضية التي كانت تملأني تدريجيا حقدا على كل شيء... كانت الثورة تدخل عامها الثاني ويتمي يدخل شهره الثالث ولم أعد أذكر بالتحديد في أي لحظة بالذات أخذ الوطن ملامح الأمومة، وأعطاني ما لم أتوقع من الحنان الغامض والانتماء المتطرف له»[3]. أمّا الحادثة الثانية فقد تمثلت في اختفاء سي الطاهر كسبب مباشر جعل خالد يأخذ قراره المفاجئ بالالتحاق بصفوف الثورة: «فلم يكن يخفى على أحد أن سي الطاهر انتقل إلى مكان سري في الجبال المحيطة بقسنطينة ليؤسس من هناك مع آخرين إحدى الخلايا الأولى للكفاح المسلّح»[4].

نلاحظ إذن أن مدينة قسنطينة تمثّل فضاء التأهيل الأول بالنسبة لخالد بطل الرواية في الحقبة الاستعمارية وتجسّد ذلك عبر أمكنة معينة هي: البيت العائلي، الذي صار بائسا وحزينا بعد موت الأم، حيث أصبح مفرغا من كل معاني الحنان ما أدى بخالد إلى البحث عن فضاء آخر يمنحه أمومة أكبر

(1) المصدر السابق، ص.33 – 35

(2) المصدر نفسه، ص.33

(3) المصدر نفسه، ص.32

(4) المصدر نفسه، ص.33

هي أمومة الوطن وسجن الكديا، حيث تشبّع خالد بالوعي السياسي الذي استقاه من القائد الثوري سي الطاهر.

لقد أدّت هذه العوامل إلى توجيه خالد وولّدت فيه القناعة بوجوب الفعل وضرورته وجعلته يضع إرادته قيد التنفيذ، بانخراطه في جبهة التحرير الوطني وانضمامه إلى صفوف الثورة.

2ـ فضاء القدرة **Espace de compétence**

التحق خالد بالجبهة «سنة 1955 ... وكان في عامه الخامس والعشرين»[1]. خاض معاركه ضد الاحتلال على مشارف الجبال المحيطة بقسنطينة وفي أدغالها وجروفها وممراتها السرية[2] أثبت خالد قوته وشجاعته على أرضية الواقع فكلّفه القائد سي الطاهر «بالمهمات الأكثر خطورة، تلك التي تتطلب مواجهة مباشرة مع العدو»[3] ورفعه بعد سنتين إلى رتبة ملازم[4]. حينئذ فقط شعر خالد باكتمال رجولته وشفائه من يتم الطفولة وعطبها: «بدأت وقتها فقط أتحوّل على يد الثورة إلى رجل، وكأن الرتبة التي كنت أحملها قد منحتني شهادة بالشفاء من ذاكرتي...وطفولتي. وكنت آنذاك سعيدا وقد بلغتُ أخيرًا الطمأنينة النفسية التي لا تمنحنا إياها سوى راحة الضمير»[5]. لكنّ ذلك لم يدم وقتاً طويلاً، فقد اضطر خالد إلى مغادرة الجبل ومعاقل الثورة إثر إصابة ذراعه اليسرى بالرصاص في ساحة المعركة: «هاهو القدر يطردني من ملجئي الوحيد، من الحياة والمعارك الليلية...ليضعني أمام مساحة أخرى ليست للموت وليست للحياة، مساحة للألم فقط»[6].

---

(1) المصدر السابق، ص.38

(2) المصدر نفسه، ص.40

(3) المصدر نفسه، ص.40

(4) المصدر نفسه، ص.40

(5) المصدر نفسه، ص.40

(6) المصدر نفسه، ص.35

توقّف المسار الثوري لخالد بسبب هذه الحادثة الأليمة، ونقل إلى الحدود التونسية لتلقي العلاج، وكان سي الطاهر قد كلّفه بمهمة أخيرة: تسجيل اسم ابنته التي كانت قد ولدت في الملجأ بتونس، وإعطائها اسمها الرسمي «أحلام»: «لقد اخترت لها هذا الاسم... سجّلها متى استطعت ذلك وقبّلها عني»[1].

يكتمل البرنامج السردي الأول للرواية بانفصال الذات العاملية sujet actantiel عن المكان (الجبل / الوطن) وبعجزها عن تحقيق موضوع القيمة. وبهذا يصاب خالد بخيبة تعيده إلى نقطة البداية: «كنت أشعر بسبب غامض أنني أصبحت يتيما مرة أخرى. كانت دمعتان قد تجمدتا في عيني كنت أنزف وكان ألم ذراعي ينتقل تدريجيا إلى جسدي كلّه، ويستقرّ في حلقي غصّة، غصّة الخيبة والألم... والخوف من المجهول»[2].

يبدو من خلال هذه الحلقة السردية أنّ الذات العاملية تتمثل في خالد أما العامل المساعد adjuvant والموّجه فهو سي الطاهر، بينما تأتي الإصابة، في ساحة المعركة كعامل معيقopposant أمام تحقيق موضوع القيمة objet de valeur المتمثل في استقلال الوطن.

تتطوّر أحداث الرواية عبر برنامج سردي ثان يبدأ من غرفة خالد الصغيرة في شارع باب السويقة بتونس، بعد أن تغيّر الوضع وأصبح خالد معطوب حرب ولاجئاً جزائرياً في بلد مغاربي: «كنت أعيش في تونس، ابنًا لذلك الوطن وغريبا في الوقت نفسه، سعيدا وتعيسا في الوقت نفسه»[3]. وفي مستشفى الحبيب ثامر ينصحه الطبيب النفسي اليوغسلافي الذي أشرف على عملية بتر ذراعه أن يعيد«بناء علاقة جديدة مع العالم، من خلال الكتابة أو

(1) المصدر السابق، ص.42

(2) المصدر نفسه، ص.68

(3) المصدر نفسه، ص.68

الرسم»[1] فيباشر خالد تجربته الفنية في صباح اليوم الموالي برسم جسر قنطرة الحبال بقسنطينة أول لوحة له في غرفته بتونس. كما كرّس خالد أغلب وقته لتعلم اللّغة العربية وإتقانها والانهماك في القراءة: «قضيت كل سنوات إقامتي في تونس في تعلّم العربية والتعمّق فيها وتجاوز عقدتي القديمة كجزائري لا يتقن بالدرجة الأولى إلا الفرنسية، وأصبحت في بضع سنوات مزدوج الثقافة، لا أنام قبل أن أبتلع وجبتي من القراءة بإحدى اللغتين. كنت أعيش بالكتب ومع الكتب...»[2] لقد كان ذلك بالنسبة لخالد تأهيلا من نوع آخر لخوض معركة ما بعد الاستعمار وبناء الإنسان الجزائري الجديد. فما أن أُعلن الاستقلال حتى عاد خالد إلى الوطن للعمل في قطاع الثقافة، فتسلّم منصب مدير النشر، تدفعه الرغبة والإرادة في «تغيير العقليات والقيام بثورة داخل العقل الجزائري.» لكن الواقع السياسي للبلاد لم يتح له فرصة لتحقيق ذلك، فوجد نفسه مجبرا على القيام بدور الرقيب القامع لحرية الفكر. استمرّ ذلك إلى غاية لقائه بالشاعر الفلسطيني زيّاد الذي رفض إخضاع ديوانه للرقابة والتشويه، ما أيقظ فيه تمرّده على ذلك الوضع فدخل خالد في مواجهة مع قيم النظام الجزائري الجديد، ونتيجة لذلك اقتيد إلى السجن: «زنزانة (فردية هذه المرة) أدخلها باسم الثورة»[3]. وهي خيبة أخرى أدّت به إلى مغادرة البلاد والاستقرار في باريس.

وبهذا نسجّل انفصال الذات عن المكان، وعجزها عن أداء مهمّتها وتحقيق موضوع القيمة مرة ثانية (الاستقلال الفعلي للوطن). يتمثّل العامل المساعد، هنا، في الشاعر زياد الذي أيقظ في خالد جانبه الثوري، وجعله يتمسّك بوفائه لدم الشهداء ولجسده المعطوب الذي يحمل علامة اختلافه مع وجوه النظام الجديد كعامل معيق.

---

(1) المصدر السابق، ص. 166

(2) المصدر نفسه، ص. 167

(3) المصدر نفسه، ص. 284

يبدأ البرنامج السردي الرابع لـ **ذاكرة الجسد** بلقاء خالد مع الطالبة الجزائرية القسنطينية أحلام، في قاعة العرض بباريس. لم تكن هذه الطالبة سوى حياة، الطفلة، التي حملت هذا الاسم المؤقت إلى أن قام خالد بتسجيل اسمها الرسمي نيابة عن أبيها سي الطاهر، وقد صارت شابة في سن العشرين.

قصدت حياة الطالبة المعرض بحثا عن ذاكرة أب لم تعرفه ولم تنعم بحنانه[1]. بينما تعلّق خالد بحياة تحت تأثير فضاء الجسد: وجهها، وهيئتها، ولهجتها وشعرها الأسود الكثيف، وثوبها الأبيض الشفاف، وسوارها القسنطيني وطريقتها في مصافحته، ووقفتها الحائرة أمام أحبّ لوحاته إلى قلبه[2]. أيقظ هذا الحضور في ذهن خالد وجه الأم الغائر في الذاكرة، فتراءت له قسنطينة وتجسّد الوطن، ونشأت بين خالد وحياة علاقة تتسم بنوع من الارتباك[3] لاسيما أنّ الفارق بين عمريهما كبير، فقد كان من الممكن أن تكون ابنته لا حبيبته.

تكرّرت لقاءاتهما في قاعة العرض، ومنح ذلك المكان الفرصة لانفتاح الذاكرة فراح خالد يعيد لقسنطينة / الوطن ذاكرتها، ويسلّمها دفاتر التاريخ التي كانت تجهلها: «كانت متعتي الوحيدة وقتها أن أدعك مفاتيح ذاكرتي، أن أفتح لك دفاتر الماضي المصفرّة، لأقرأها أمامك صفحة صفحة»[4]، وكان ذلك بمثابة لقاء الماضي والحاضر، الذاكرة والنسيان، الامتلاء والفراغ: «كنتُ أنا الماضي الذي تجهلينه، وكنتِ أنت الحاضر الذي لا ذاكرة له والذي أحاول أن أودعه بعض ما حمّلتني السنوات من ثقل. كنتِ فارغة كأسفنجة، وكنت عميقا ومثقلا كبحر...»[5].

---

(1) المصدر السابق، ص.119

(2) المصدر، نفسه، ص.67

(3) المصدر نفسه، ص.325

(4) المصدر نفسه، ص.119

(5) المصدر نفسه، ص.119

تواصلت لقاءات خالد وحياة بعد انتهاء المعرض بالمقهى المجاور لبيته وصار ذلك المكان جزءً من هذه المغامرة: «لم أعد أذكر الآن كيف أصبح ذلك المقهى العنوان الدائم لجنوننا، وكيف أصبح تدريجيا يشبهنا بعدما تعوّد أن يختار لنا زاوية جديدة كل مرة تتلاءم مع مزاجنا المتقلب، خلال شهرين من السعادة المسروقة»[1].

اتّسمت هذه العلاقة بالطابع العاطفي الرومانسي المتفجّر من درامية طفولة حياة التي شوّهها اليتم ومن جسد خالد الذي بترته الحرب. بيد أنّ انتقال اللقاء إلى شقة خالد، أين حدث الاتصال الجسدي[2] قد غيّر مجرى العلاقة ونوعها: «كنت أعي أنني أنتقل معك في بضع لحظات من الحب إلى العشق. من العاطفة البريئة إلى الشهوة. وأنه سيكون من الصعب بعد اليوم أن أنسى مذاق قبلتك، وحرارة جسدك الملتصق بي للحظات»[3]. سافرت حياة بعد ذلك إلى الجزائر لقضاء العطلة الصيفية مع الأهل، وبقيّ خالد يعاني الوحدة والشوق، مواجهًا غياب الحبيبة بالرسم حينا وبأحلام اليقظة حينا آخر. لكن حضور حياة لم ينقطع لحظة واحدة على المستوى الذهني عند خالد وكان ذلك السفر بالنسبة له مجرد انفصال فيزيائي جزئي.

في المطعم القريب من بيت خالد بباريس اجتمع الشاعر زياد الذي اعتاد أن يقيم في بيت صديقه خالد كلّما حضر إلى هناك، وحياة التي عادت من الجزائر لتستأنف دراستها الجامعية. كان ذلك اللقاء بدايةً لتحوّل جوهري في علاقة خالد بحياة وبصديقه زياد: «بدا لي في تلك اللحظة أن الحديث كان يدور بينكما فقط وأنني لم أقل كلمة واحدة منذ قدومك. كنت طرفا فقط في تلك الجلسة الغريبة للقدر»[4]. ومنذ ذلك اللقاء الثلاثي بالمطعم بدأت

---

(1) المصدر السابق، ص.158

(2) المصدر نفسه، ص.158

(3) المصدر نفسه، ص.198

(4) المصدر نفسه، ص.229

مشاعر الشك والغيرة تسيطر على تفكيره: «كان واضحا أن زيادا كان يشعر أنني أحبك بطريقة أو بأخرى ولكنه لم يكن يعي جذور ذلك الحب ومداه. ولذا كان ينساق إلى حبك دون تفكير ودون شعور بالذنب»[1]. ومن ثمة راح خالد يؤوّل سهر زياد في تلك الأمسيات الشتائية في غرفته ليكتب على أنه علامة على عشقه لحياة[2].

احتدّت وثيرة الشكّ، بعد عودة خالد من سفره إلى إسبانيا، وأصبحت شعورا بالخيانة، فانهارت علاقته بزياد: «كان هناك شيء من البلور قد انكسر بيننا، ولم يعد هناك من أمل لترميمه(.....)كنت أدري أن قلبك قد أصبح منحازا إلى زياد، وربما جسدك أيضا»[3].

ضمن هذا السياق يبدو للوهلة الأولى أنّ زياد تحوّل إلى عامل معيق يمنع خالد من تحقيق موضوع القيمة(الارتباط بحياة) حيث يحضر كمنافس قوي له: «ما الذي كان يؤلمني أكثر...أن أدري أنّكِ مع رجل آخر. أم أن يكون ذلك الرجل هو زياد لا غيره. أم أن تتم خيانتي في بيتي في غرف لم أتمتع بك فيها»[4]. لكنّ زياد في حقيقة الأمر لم يكن على المستوى الخفي للنص سوى عاملا موترا للسرد وكاشفاً لنفسية خالد المسكونة بهاجس الخيانة. لم يلبث زياد أن غادر باريس وعاد إلى لبنان ليستشهد هناك، وراحت حياة تنسحب تدريجيا من حياة خالد وزياد معا قبل أن تعود نهائياً إلى قسنطينة لتقترن بضابط عسكري سابق: «كم من الأسابيع كم من الأشهر لأعي تلك الحقيقة الموجعة لأقدر على ابتلاع تلك الغصّة غير المتوقعة، لأرى أنكِ لن تعودي أبدا إلى ذلك البيت وأنك خرجت منه خروج زياد...إلى الأبد»[5].

---

(1) المصدر السابق، ص.242

(2) المصدر نفسه، ص.244

(3) المصدر نفسه، ص.256

(4) المصدر نفسه، ص.246

(5) المصدر نفسه، ص.260

لقد تمّ التدبير لهذه الفجيعة التي حلت بخالد في إطار برنامج سردي مضاد بطلاه سي الشريف الذي يشغل منصبا دبلوماسيا في سفارة الجزائر بباريس، و سي مصطفى المسئول الثقافي الكبير والضابط العسكري السابق وكلاهما وجهان لعملة واحدة. الأول باع دم أخيه الشهيد سي الطاهر، من أجل مصالحه الخاصة، بعقده لهذه المصاهرة الدنيئة، والثاني أراد بذلك سرقة التاريخ و شراء نوع من المصداقية لتغطية الوضع المتعفّن. فلا هدف لهذا العرس غير «أسباب وصولية ومطامع سياسيّة محضة»[1].

بدأ هذا البرنامج السردي من بيت سي الشريف بباريس حيث اجتمعت «نخبة من وجهاء المهجر الذين يحترفون الشعارات العلنية... والصفقات السريّة....أولئك الذين عُيّن معظمهم في الخارج في إطار ردّ خدمة بين اثنين أو في إطار وساطات ولعبة تكتلات وتقسيم الغنائم في الخارج بعدما تقاسموا الوطن وليمة بينهم في الداخل»[2].

اختتم هذا البرنامج السردي في قسنطينة بإقامة العرس الذي يشكّك خالد في دوامه: «العرس عرسهم. فليأكلوا وليطربوا. وليرشقوا الأوراق النقدية وليستمعوا للفرقاني يردّد كما في كلّ عرس قسنطيني أغنية «صالح باي». تلك الأغنية التي مازالت منذ قرنين تغنى للعبرة لتذكّر أهل هذه المدينة بفجيعة(صالح باي) وخدعة الحكم والجاه الذي لا يدوم لأحد...»[3] في تلك الأثناء كان خالد في غرفته في بيت حسان، غارقاً في دوامة الحزن والإحباط، يكتب وأمامه «زجاجة ويسكي نصف فارغة»[4]. وكان بالمقابل ناصر يصلي في أحد مساجد قسنطينة: «وحده أمر ناصر يعنيني الآن.

---

(1) المصدر السابق، ص.411

(2) المصدر نفسه، ص.268

(3) المصدر نفسه، ص.424 ـ 425

(4) المصدر نفسه، ص.409

أخيك الذي يصلّي في هذه اللحظة... لينسى مثلي أنهم سيتناوبون على وليمتك الليلة... وأنّ هناك من سيتمتع بك في غفلة منّا... في الواقع كنت أسكر نخبه...لا غير! إيه ناصر ...أنا وأنت وهذه المدينة»[1]. لقد فجّر ذلك العرس الذي أقيم في قسنطينة في ذهن خالد معاني الضياع ونكران المدينة(الوطن)لأبنائها المخلصين: «مدينة سادية تتلذّذ بتعذيب أولادها. حبلت بنا دون جهد. ووضعتنا كما تضع السلحفاة بحرية أولادها عند شاطئ وتمضي دون اكتراث. لتسلّمهم لرحمة الأمواج والطيور البحرية....وها نحن بلا أفكار...نبحث عن قدرنا بين الحانات والمساجد... ما أكبر يتم السلاحف في هذه المدينة...»[2].

يمثل كلّ من خالد وناصر أخ حياة تيار المعارضة المقموعة، على اختلاف توجهاتهما الإيديولوجية حيث يتبنى الأول رؤية علمانية، ويحمل الثاني رؤية دينية، وكلاهما يحضر في النص، كعامل سلبي حيث يعمد كلّ منهما إلى الهروب والانغلاق في عالمه الذهني الخاص: «البلاد متخذة وانتما واحد لاتي يصلّي وواحد لاتي يسكر...»[3].

حضر خالد عرس حياة بدعوة من عمّها سي الشريف، ومن حياة نفسها التي أقنعته بوهم الليلة الأولى[4]. فوقع مرة أخرى في فخ الإغراء وقبِل حضور ذلك العرس، مواصلا حلم الحصول على أحلام إلى آخر لحظة من لحظات مراسيم حفل الزواج، لكنه تأكد في الأخير أنه يطارد الوهم: (الحبيبة الوهم / الوطن الوهم): «كنت أدري أن مستحيلا آخر قد أضيف إلى مستحيلات أخرى يومها. وأنك لن تكوني لي أبدا بعد اليوم»[5]. نتيجة

(1) المصدر السابق، ص.408

(2) المصدر نفسه، ص.409

(3) المصدر نفسه، ص.410

(4) المصدر نفسه، ص.326

(5) المصدر نفسه، ص.398

لهذا تنفصل الذات عن المكان وعن موضوع القيمة بصفة نهائية، هذه المرّة لاسيما بعد زواج حياة / أحلام، واختتام مراسيم الاحتفال، ومن ثم نصل إلى اللاشيء: فلا أحلام، ولا وطن.

غادر خالد قسنطينة، وعاد إلى منفاه بباريس بحثا عن النسيان[1] وإن ضلّ مشدودا إلى أخيه حسان الذي كان حلمه أن يجد وظيفة إدارية في العاصمة وسيارة صغيرة لتنقلاته، لكنه ما كاد يشفى من حبه الفاشل لحياة حتى جاءه خبر مقتل هذا الأخ الوحيد برصاصة طائشة على رصيف من أرصفة الجزائر العاصمة في أحداث أكتوبر 1988. فقد ضاقت قسنطينة بحسان «ولم توصله جسورها الكثيرة إلى شيء قالوا له: في العاصمة ستكون لك «خيوط» ستوصلك الطرق القصيرة هناك...ولن توصلك الجسور هنا!(...) بين فلان وفلان مات حسان خطأ برصاصة خاطئة على رصيف الحلم»[2].

على إثر ذلك المصاب، عاد خالد مرّة أخرى مجبرًا إلى قسنطينة ليدفن أخاه الوحيد، ويكفل أبناءه الستة: «ها أنا أصبحت إذن الابن الشرعي لهذه المدينة التي جاءت بي مكرها مرتين مرّة لأحظر عرسك...ومرة لأدفن أخي، فما الفرق بين الاثنين. لقد مات أخي في الواقع مثلما متُ أنا منذ ذلك العرس. قتلتنا أحلامنا...هو لأنه أصيب بعدوى الأحلام الفارغة الكبيرة. وأنا لأني غادرت وهمي... ولبستُ نهائيا حداد أحلامي»[3]. بهذه العودة المؤلمة، وبهذا الحدث الحزين توقف الراوي عن السرد في رواية **ذاكرة الجسد**.

---

(1) المصدر السابق، ص.460

(2) المصدر نفسه، ص.465

(3) المصدر نفسه، ص.481

جدول فضاء التأهيل و القدرة[1] في رواية ذاكرة الجسد:

فضاء التأهيل	فضاء القدرة
أ ـ قسنطينة: ـ سجن الكديا: (أحداث 8ماي). ـ البيت العائلي:(موت أم خالد). ـ الحي: (اختفاء سي الطاهر من حي سيدي مبروك). **ب ـ تونس:** ـ مستشفى السويقة:(نصح الطبيب لخالد بممارسة الرسم). ـ الغرفة المستأجرة بجانب المستشفى: (بداية ممارسة الرسم، والانهماك في القراءة والتكوين الذاتي، باللغة العربية). ـ بيت سي الطاهر: (اللقاء الأول لخالد بحياة وهي طفلة صغيرة). **ج ـ باريس:** ـ المرسم:(ممارسة الرسم / رسم قسنطينة). ـ المعرض:(لقاء خالد بحياة في باريس). ـ المقهى: (تواصل اللقاء بعد انتهاء المعرض). ـ المطعم: (اللقاء الثلاثي: خالد وزياد وحياة). ـ شقّة خالد: (الاتصال الجسدي بحياة...).	**أ ـ قسنطينة:** ـ الجبال:(التحاق خالد بالثورة) **ب ـ الجزائر العاصمة:** ـ مقر العمل: (مسئول النشر، رفض الرقابة الفكرية، رفض قيّم النظام الجديد). ـ دخول الزنزانة. **ج ـ قسنطينة:** ـ بيت حسان، الأخ الوحيد لخالد. (حيث أقام خالد لحضور عرس أحلام). ـ بيت سي الشريف: (أين تمت مراسيم زواج حياة من الضابط العسكري). ـ العودة إلى قسنطينة من أجل دفن حسان الأخ الوحيد لخالد، الذي مات برصاصة طائشة على رصيف من أرصفة الجزائر العاصمة، في مظاهرات 5 أكتوبر، 1989.

(1) ينتظم البرنامج السردي حول التأهيل الأساسي باعتباره مرحلة سردية أولى تبدو من خلالها الدوافع المحرّكة للذات الفاعلة، حيث تخضع هذه الأخيرة إلى مجموعة من العمليات السردية تجعلها تقوم بفعل الفعل faire faire وهيّ في الغالب عمليات الإقناع persuasion، بينما ينجز الفعل حسب إرادة الفعل و وجوب الفعل في مرحلة القدرة la phase de compétence. وقد عمدنا إلى تقسيم الفضاء السردي لمتون المدوّنة الروائية حسب هاتين المرحلتين، أنظر كتاب:

-Groupe d'Entrevernes, analyse sémiotique des textes, presse universitaire de Lyon, 1979, p.18- 19

II ـ فضاء الرفض والغرابة:

من البحث عن الاستقلال إلى البحث عن خبز ومأوى:

ولدت زهرة بطلة رواية **عام الفيل**، ونشأت وتربّت وتزوّجت في البلدة. انتقلت حضانتها من بيت الأب إلى بيت الجد في أسبوعها الأول بسبب مرض الأم[1].

لم تستفد زهرة من حق التعليم ولم تؤهل سوى للزواج، بحكم الفضاء الثقافي للبلدة حيث تعلّمتْ الغزل والتلفيف والسقي والتمشيط. دخلت شركة جدّتها وعمرها ثماني سنوات، فبدأتْ الجدّة كلما نزلتْ إلى فاس تقتني بأرباحها قطع القماش والحلي إعداداً لجهازها[2]، فتزوّجت وانتقلت إلى بيت العائلة الزوجية وهي دون العشرين، وكان ذلك دون إرادتها ودون أن يستشار رأيها[3].

عاشت زهرة مدّة طويلة في بيت عائلة الزوج بالبلدة لكنّها خفقت في الحصول على مكانة محترمة داخل هذه العائلة بسبب عدم الإنجاب. ثم ما لبث أن انتقلت مع زوجها، بحكم ظروف عمله، إلى الدار البيضاء، فكان ذلك المنعطف في حياة زهرة نقطة تحرّر من عبودية[4] بيت عائلة الزوج «حين تركت البلدة كنت نشوى بالإنعتاق»[5]. في الدار البيضاء «محطّة النازحين وموطن الناس أجمعين»[6] خاضت زهرة تجربة النضال، فتغيّرت طباعها، وتجدر فيها الوعي الوطني فباعت في سبيل ذلك «شجيرات الزيتون والمجوهرات وكل شيء عن طيب خاطر»[7]، ذلك أنّ النضال حلّ في قلبها محل الذهب واللؤلؤ[8].

---

(1) ليلى أبو زيد، عام الفيل، (مصدر سابق)، ص. 26

(2) المصدر نفسه، ص. 23

(3) المصدر نفسه، ص. 26

(4) المصدر نفسه، ص. 25

(5) المصدر نفسه، ص. 27

(6) المصدر نفسه، ص. 28

(7) المصدر نفسه، ص. 28

(8) المصدر نفسه، ص. 28

اتخذت زهرة موقفها النضالي إثر مذبحة الدار البيضاء التي خلّفت فيها «شعورًا مدمرًا، مشبعاً بالمأساة كشعور من يفقد إنسانا عزيزا، شعور الرافض العاجز»، وجعلتها تقتنع بضرورة أن يتغيّر الوضع»[1] وقد كان زوجها المناضل أول من كلّفها بمهمة وطنية: «عن طريقه قمت بمهمات من أجل الوطن»[2]. وتكلّل مسار زهرة النضالي بالحصول على موضوع القيمة(الاستقلال)، لكن ما الذي جاء به هذا الاستقلال؟

بعد الاستقلال انتقلت زهرة إلى الرباط رفقة زوجها الذي تسلّم منصبًا ساميا وبيتًا فخماً كان يسكنه سابقاً المحتلّ، وبهذا توقف مسارها النضالي، حيث يبدو أنّ المغرب الجديد لم يمنح أمثيلاتها من النساء المناضلات سوى العودة إلى موقعهن الأول التابع للرجل: «لو كنت رجلا لكنت الآن قائدا أو على الأقل شيخاً. إننا نرد إلى الظل عنوة بعد كل ما كان»[3]. فقد أرجعها الاستقلال إلى الظل بعد أن كانت لفترة تحت شمس النضال. ظلّت زهرة متمسّكة بقيّمها القديمة فلم تجد جرّاء ذلك مكانا لها في هذا العالم الجديد: «لا آكل بالشوكة، لا أتكلّم الفرنسية، لاأجالس الرجال (...) لست سوى سكّة قديمة»[4]، بينما تغيرّ الوضع، وأصبحت «مناصبهم الآن تحتاج للعصريات»[5]. تحتجّ زهرة ضدّ كلّ ذلك رافضة دور امرأة الحانة أو بالأحرى l'entraîneuse الذي يريده لها زوجها باسم العصرنة: «أصبح الآن بحاجة إلى من تقدم السجائر لضيوفه وتمهّد له الطريق بكل الوسائل»[6]. كما تتخذ البطلة موقف الرفض من التمايز الطبقي كمعيار لعلاقات المجتمع

---

(1) المصدر السابق، ص.29

(2) المصدر نفسه، ص.33

(3) المصدر نفسه، ص.83

(4) المصدر نفسه، ص.14 ـ 15

(5) المصدر نفسه، ص.15

(6) المصدر نفسه، ص.71

الجديد الذي تجسّد من خلال موقف زوجها الذي تحوّل وصار مثل المحتلين يملأ بيته بالخدم ويعاملهم معاملة سيئة[1]، ولا يتوانى عن انتقاد طموحها الطبقي[2]، فتردّ عليه قائلة: «لا يعجبك أن أجلس مع الخدم؟ باسمهم حاربنا الاستعمار وأنتم الآن تفكّرون مثله»[3]. يشتدّ صراع القيّم بين زهرة وزوجها وتنتهي علاقتهما الزوجية بالطلاق وتغادر البيت الزوجي. إنّ هذا الانفصال الفضائي الثاني يعكس بوضوح تغيّر القيّم الأخلاقية، وغياب الإطار القانوني الذي يحمي حقوق المرأة في حقبة مابعد الاستقلال.

بهذا الصدد لا يفوتنا أن نشير إلى أنّ موضوع القيمة في هذا البرنامج السردي الأول قد ارتبط بصفة خاصة بالبلدة وبمدينة الدار البيضاء، وتمثّل في التحرّر، كقيمة اجتماعية مرتبطة بالمرأة، وكقيمة سياسية، تؤشّر على تحولات المجتمع المغربي، من بلد تحت الحماية الفرنسية، إلى بلد مستقل على الصعيد السياسي، لكنه لا يتوفّر على مشروع اجتماعي وحضاري شامل.

يبدأ البرنامج السردي الثاني للرواية من حادثة الطلاق التي ارتبطت باستقلال الوطن كبداية لانجراف إنساني حيث تعود زهرة إلى البلدة وقد حلّ بها المصاب في أرذل العمر والأهل أجداث في المقابر[4]. هناك لا تجد سنداً إلاّ في الضريح، عند الشيخ الفقيه، الذي منحها الحماية النفسية والاجتماعية، وقلّص من حدّة ألمها وغضبها، وأعاد إليها السكينة والاطمئنان: «رأيته واطمأنّ قلبي (...) أخذت يده وشعرت وأنا ألثمها بدفئها ونعومتها»[5].

---

(1) المصدر السابق، ص.71

(2) المصدر نفسه، ص.71، 77، 81، 82

(3) المصدر نفسه، ص. 71

(4) المصدر نفسه، ص.6

(5) المصدر نفسه، ص.12

لم يعـد بإمكان البلدة المهمّشـة، والميّتة[1] على حدّ تعبـير الراوية زهرة أن توفر أدنى أسـباب العيش الكريم، ما جعل زهرة تجزم باستحالة حياتها فيها: «حياتي ليسـت في هـذه البلـدة... بلد لا يضمـن لي لقمة العيـش ليس بلدي»[2]. تشدّ الرحال إلى الدار البيضاء، وتبدأ رحلة البحث عن عمل في المصانع والمؤسسات المغربية (موضوع القيمة) تأمينا لاستقلالها الاقتصادي ولكنّها لا تتلقى منها أي رد فتضّطر إلى العمل منظّفة في المركز الثقافي الفرنسي من أجل تأمين لقمة عيشها اليومي، وكراء حجرة تأوي إليها[3]. بهذا ينتهي المسار السردي لرواية **عام الفيل**.

إنّ فشل البطلة في الحصول على موضوع القيمة (العمل في مؤسسة وطنية) وذهابها للعمل في مؤسسة عدو الأمس يؤكّد ما سبق ذكره في خاتمة البرنامج السردي الأول ويشـير إلى دلالة انعدام الاسـتقلال الاقتصـادي، وإلى تبعية المغرب في هذه الحقبة لمستعمر الأمس.

جدول فضاء التأهيل و القدرة في رواية عام الفيل:

فضاء التأهيل	فضاء القدرة
أ ـ البلدة: ـ بيـت الجـدّ (تعلـم زهـرة السـقي والغـزّل والتمشيط). **ب ـ الدار البيضاء:** ـ البيت الزوجي. ـ الشارع: (مظاهرات الدار البيضاء.). **ج ـ البلدة:** ـ بيـت الشـيخ الفقيه: (التزوّد بالحماية النفسـية والدينية والاجتماعية).	**أ ـ البلدة:** بيت عائلة الزوج: (عدم الإنجاب). **ب ـ الدار البيضاء / الرباط: (مرحلة النضال)** ـ تخبئة رجال المقاومة. ـ جمع التبرعات. ـ تنظيم المظاهرات. ـ توزيع المناشير ـ الاستقلال ـ البيت الفخم بالرباط (الطلاق). **ج ـ الدار البيضاء:** ـ حصـول زهـرة عـلى عمـل في المركـز الثقـافي الفرنسي. (منظّفة). ـ كراء حجرة.

(1) المصدر السابق، ص.20، 24

(2) المصدر نفسه، ص.70.

(3) المصدر نفسه، ص.87.

رواية نخب الحياة:

III ـ من البحث عن المتعة إلى ضياع المتعة:

يبدأ المسار السردي لرواية **نخب الحياة** من المقهى الزجاجي بتونس الذي كان منطلقا لعلاقة حب بين سوسن وإبراهيم: «على عتبة المقهى الزجاجي في تونس سألني: ـ أنت سوسن بن عبد الله. قصمَ قلبي وسقطتُ لحظتها في أتون عشقه.»[1] ترتبط سوسن مع إبراهيم بعلاقة كاملة: عاطفية وجنسية، استمرت وتطوّرت في مدينة تونس، وتحديدا في هذه الأماكن:

ـ مطعم ستراز بورغ[2].

ـ مطعم غاستون[3].

ـ المطعم الصيني[4].

ـ شارع بورقيبة[5].

ـ شاطئ البحر[6].

ـ بيت إبراهيم بأريانة[7].

في آخر الأمر، أدى اختلاف وجهات النظر إلى الحياة بين سوسن وإبراهيم إلى انسداد هذه العلاقة وفشلها. تريد سوسن السفر والاكتشاف والمتعة، بينما يجد إبراهيم المتعة في العمل المستقر والزواج الناجح والأبناء الصالحين[8]، وبذلك يكون إبراهيم عاملا معيقًا في طريق رغبتها الجامحة في الحريّة الكاملة، خاصة

---

(1) أمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص.23

(2) المصدر نفسه، ص.33

(3) المصدر نفسه، ص.69

(4) المصدر نفسه، ص.84

(5) المصدر نفسه، ص.69

(6) المصدر نفسه، ص.35

(7) المصدر نفسه، ص.63

(8) المصدر نفسه، ص.48

عندما يقرّر رفض السفر معها. تتحدى سوسن إبراهيم وتسافر بمفردها بحثاً عن المتعة والتحرّر الذي هو موضوع القيمة الأساسي بالنسبة لها.

تصل البطلة إلى بون عاصمة ألمانيا، وتستقرّ بالفندق، وهنا تدخل في تجارب متنوعة وفّرتها طبيعة هذه الأماكن المغلقة:

- الحانة[1].

- المرقص[2].

- الملهى[3].

- الغرفة[4].

رغم الفرص الكثيرة التي أتيحت لسوسن في بون «لكي تقيم طقوس الحرية المفقودة للفتاة العربية»[5] غير أنهّا وهي تفعل ذلك ظلّت مسكونة بمكوناتها الأولى، خاصة بمشاعرها تجاه إبراهيم، ما كان يحول دوماً دون ممارسة «تجارب المتع الدارجة لدى نساء مجتمع الغرب المتحررات»[6]، فنجدها تعجز عن تحقيق محاولاتها الجريئة لممارسة الفعل الجنسي مع الشاب الفرنسي الذي دعاها إلى غرفته[7]، والجنس الجماعي[8]، والمثلي[9]. ومن ثمة تكتشف سوسن عجز الجسد عن الانفلات من موروثة الثقافي. إنه مهما بالغت في شرب الخمر يضلّ

---

(1) المصدر السابق، ص. 18، 26، 31، 35، 39، 61، 79

(2) المصدر نفسه، ص. 70، 71، 72، 73

(3) المصدر نفسه، ص. 66

(4) المصدر نفسه، ص. 38، 42، 43، 44، 45

(5) نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى: في الرواية العربية (مرجع سابق)، ص. 103

(6) المرجع نفسه، ص. 103

(7) أمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص. 45

(8) المصدر نفسه، ص. 60

(9) المصدر نفسه، ص. 67

ضميرها الاجتماعي حاضراً لا يغيب: «كثيرا ما كنت أحلم بأن أغرق في حالة سكر، بأن أغيب عن الوجود، فأهذي وأفقد القدرة على تملك نفسي وأبدا لم يتحقق حلمي. مهما عببت من مشروبات روحية، لا أغيب ولا أترنح»[1]. في الأخير تنتهي سوسن، بعد هذه الرحلة الوجودية والعبثية، إلى هذه النتيجة: لا وجود للحرية الكاملة حتى في أكبر المدن الغربية المتحررّة[2]. كما تصل إلى الاقتناع بفردانية الإنسان ووحدته: «وحيدة منذ جئت إلى الوجود. وسأضل وحيدة حتى الرحيل. لا شيء هناك بين الولادة والموت غير الوحدة.(...) أبكي وحيدة وأحزن وحيدة وأفرح وحيدة. ولا أحد يقدر على مشاركتي، وإن حاول سيدعي ولن يبلغ مداي»[3]. وبذلك تتأكّد من أنّ«الحلم لا يكون أبدا مشتركا»[4]، فتقرر العودة إلى عملها بالمركز الثقافي الفرنسي[5]، وإلى صديقتها شيراز[6] بأريانة وإلى بيت العائلة بالمنار[7]. بهذا الانفصال الفضائي يكتمل البرنامج السردي الأول، وبذلك نسجل أيضاً فشل البطلة في الحصول على موضوع القيمة(الحرية الكاملة). هكذا ظلّت سوسن مكبّلة بما اختزنه جسدها وفكرها من قيم ثقافية تجسّدت على وجه الخصوص في إبراهيم كرمز لهذه القيّم التي حاولت عبثاً الانسلاخ عنها، وأصبحت عاملاً معيقاً ظلّ يحاصرها عند كلّ محاولة تمرد عليها.

بعد هذا الفشل عادت سوسن إلى تونس وهيّ أكثر إصراراً على مبدأ الحرية الفردية، حيث يؤشّر النص على بوادر برنامج سردي ثان. فما لبث

---

(1) المصدر السابق، ص.33

(2) المصدر نفسه، ص.74

(3) المصدر نفسه، ص.105

(4) المصدر نفسه، ص.20

(5) المصدر نفسه، ص.100

(6) المصدر نفسه، ص.100

(7) المصدر نفسه، ص.107

البطلـة أن بـاشرت، في يوم رجوعها الأول، علاقة عبث جديدة مع الشـاب الفرنـسي الذي التقت بـه في الفندق ببون والذي علـم برحيلها فلحق بها إلى تونـس على عنوان بيت العائلة، ويبرز هذا في هذا المقطع السردي الأخير من الروايـة: «رنّ جـرس الباب. ورنّ قلبي معه. فجأةً حدسـتُ بأن الطارق إنما جاء لي. أطلّتْ أمي حلومة وقالت:

ـ رجل لم أعرف كيف أكلمه.

ـ فلتكلّمه أمي.

عادت وبيدها ورقة.

ـ كلّمني بالفرنسية وقال أن أعطيكِ هذه الورقة.

ارتبكتُ. فتحتُ كفي فأحسست بالورقة تبرق، قرأتُ:

«تلك الليلة»، ألا تحبين الإعادة؟

(...)أعيدي له هذه الورقة.

وكنت كتبتُ عليها:

ـ «لا أريد أن أقول لكَ أحبك»[1].

وللتوضيح نشـير إلى أن كلمة «أحبك» بالنسـبة لسوسن لها معنى مختلف عن معناها السـائد عند الناس فهي تعني بها قطع العلاقة، وهو ما حدث لها مع إبراهيم: «أحبك، قلتها لأعلن النهاية والقرار الأخير لأقطع مع عشـقي وأعـود إلى نفـسي أجمعهـا وأردّ إليها توحّدهـا لتواصل الرحلـة في الوجود، تتقـدم لا تلتفت إلى الـوراء ولا تخاف الآتي»[2]. ومن ثمـة فإن عدم الإعلان عـن هـذه الكلمة يعني الوصل والبدء. إنه إذن الرجـوع إلى نقطة البداية بعد كل النضج والوعي الذي حصّلته سوسن من تجربتها ورحلتها التحررية.

---

(1) المصدر السابق، ص.112

(2) المصدر نفسه، ص.20

تنتهي الرواية ويبقى البرنامج السردي الثاني في بدايته مثيرا الكثير من التساؤلات، ويضلّ بذلك، المجال مفتوحاً أمام خيال القارئ وفضوله. تؤكّد هذه الخاتمة المفتوحة هيمنة هاجس المتعة والحرية المطلقة لدى بطلة نخب الحياة. فهل ستنجح في تحقيق موضوع القيمة المنشود هذه المرّة؟

جدول فضاء التأهيل والقدرة في رواية نخب الحياة:

فضاء التأهيل	فضاء القدرة
أ- تونس: - بيت عائلة البطلة (سوسن) بالمنار. - المركز الثقافي الفرنسي (مقر العمل). - المقهى (اللقاء مع إبراهيم). - مطعم سترازبررغ. - مطعم غاستون. - البحر. - بيت إبراهيم. - بيت شيراز.	أ- بون / الفندق (البطلة في بون): - الحانة. - الغرفة. - المقهى. - الملهى. - غرفة الشاب الفرنسي. - تونس: (عودة البطلة إلى البيت العائلي وبداية علاقة جديدة مع الشاب الفرنسي).

رواية رجل لرواية واحدة:

IV ـ سردية الداخل: بين الرغبة والكبت

تنحصر أحداث رواية **رجل لرواية واحدة** في العاصمة الليبية طرابلس، في هذه الأماكن:

ـ **البيت العائلي**، حيث تعيش أم صالحة.

ـ **البيت الخاص** الذي اتخذته صالحة لنفسها بعد الطلاق[1].

ـ **مقر الصحيفة.**

تدخل صالحة الشخصية الرئيسة في هذه الرواية في علاقات متعددة مع الرجال؛ علاقات الزمالة التي ترتقي أحيانا إلى درجة الصداقة كعلاقتها بمصطفى الذي ظل محافظا على عمق هذه الصداقة الخاصة والصعبة بين رجل وامرأة في مجتمع مغلق[2]، وفي علاقات أخرى يشوبها النفاق والزيف الأخلاقي مثلما يبدو من علاقاتها بالزميلين عبد الله وضو، اللّذين دخلا في صراع بسببها رغم صداقتهما القديمة، حيث يحذرها الأول من الثاني قائلاً: «ضو ليس سهلا أبدا إنه خطير وماكر»[3]. لم تكن خلفيات ذلك الصراع خفية على صالحة، ويتضح هذا في قولها: «كنت أعرف موقفه اللدود من صديقه الأثير عبد الله ولقد اعترف بنفسه، أي ضو، أنهما يتبادلان موقف الغيرة بسببي، وبرغم صداقتهما العميقة لاعتقاد كل منهما بأن الآخر ينافسه على علاقته بي، وربما لأن كل منهما يرشّح نفسه حبيبا قادما لي، وكأني مسلوبة الإرادة أو عاجزة عن الفعل وهما كرجلين من يملك حق التقرير نيابة عن قلبي، وعن عقلي، بل عني بالكامل»[4].

ـ **قاعة المؤتمر**: بدأت قصة صالحة ومحمود في قاعة المحاضرات، حيث راح الملازم محمود يحاصرها بابتسامته الزاهية كلما وقع بصرها عليه[5]. تنبهتْ صالحة

---

(1) فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، (مصدر سابق)، ص.42

(2) المصدر نفسه، ص.116

(3) المصدر نفسه، ص.18

(4) المصدر نفسه، ص.54

(5) المصدر نفسه، ص.63، 65، 66

إلى أن هذا الأمر لم يكن بريئاً وأنه قد تمّ بتدبير زميلها رمضان: «أحسست أن ما يجري ليس عفويا وأن هناك أمرا مدبّرا بين محمود ورمضان». تعي صالحة ذلك لكنها تغضّ الطرف، وتتظاهر بالتجاهل، وتنخرط في هذه اللعبة. استلمتْ صالحة شاكرة القصاصة التي قدّمها لها محمود، وقد سجّل عليها رقم هاتفه الخاص[1].

أوقعت الابتسامة المغرية، أو الورطة اللّذيذة[2] بصالحة، وأصبح محمود موضوع الرغبة التي راحت تسيطر على حواسها، وتطغى على وحدتها بالبيت المستقل، فإذا بها تهمهم، وتتلوى كأفعى، وتعدو مثل قطة فزعة، وتكشّر عن أنيابها القديمة، ثم تسقط في الخدر اللذيذ![3]، وقد ضجّت بها الرغبة. تقع صالحة جرّاء ذلك في صراع نفسي حاد بين إرادة تحقيق الفعل الجنسي وبين وطأة القواعد الاجتماعية التي تكبح العواطف وتقمع الجسد، وتقيّد الإنسان في مجتمع: «شرقي لا تتوفر فيه فرص عديدة لتجربة عاطفية سوية»[4]. فتصرخ: «الناس، الآخرون الآخرون... إني أمقت هذا الحق الذي نمنحه، دون وجه حق، للآخرين يصيغون حياتنا وفق أهوائهم... يفسرونها يزوّقونها.... يعرونها.... يفصلون لها أحجاما وأرقاما ويلبسوننا إيّاها...! يسقط الناس يسقط الآخرون! يعيش عقلي ...يعيش قلبي....المجد للحرية!»[5]

نلاحظ، مما تقدّم، أن الحريّة، أو الرغبة في التحرر الجنسي هيّ أهم هاجس شغل فكر صالحة ولذلك نجدها تصرخ بتمجيد قيّم التحرّر. فهل تمكّنت من تحقيق هذه الرغبة؟ أم أنّ ذلك كان مجرد انفجار نفسي لم يتجاوز جدران الغرفة الضيقّة ليبقى قابعا في دائرة أحلام اليقظة ؟

---

(1) المصدر السابق، ص.64

(2) المصدر نفسه، ص.65، 66

(3) المصدر نفسه، ص.96

(4) المصدر نفسه، ص.43

(5) المصدر نفسه، ص.100

تعكس صرخة صالحة حالة الشعوب العربية المكبوتة التي مازالت تعيش في عالم تمجيد الشعارات وترزح تحت وطأة الضغوط التي تُنتجها اتجاهات مختلفة من حيث الشكل، ومتشابهة من حيث الطبيعة الاستبدادية.

ينتهي المسار الروائي بعجز صالحة عن تحقيق رغبتها واستهاماتها الجنسية بسبب عدّة عوامل معيقة نلخصها في نقطتين أساسيتين: ـ انغلاق وتخلّف المجتمع الليبي الذي تنتمي إليه البطلة، والذي يقمع الحرية الفردية، لاسيّما حرية المرأة.

2 ـ وتميّز طباع محمود(موضوع الرغبة) بالنفاق والزيف الاجتماعي. فهذا الأخير يُظهر الاحترام والليونة مع المرأة، ويخفي حقيقته الباطنيّة. فالمرأة عنده مجرد موضوع استهلاكي جنسي، بسبب ذلك ترفض صالحة السقوط في ما تسميه «صندوق القمامة!»[1] والاصطفاف في طابور محمود[2]، فهيّ تريد تجربة تحقق ذاتها واحترامها في الوقت نفسه[3].

لا تتمكّن الراوية من إيجاد حلّ لمشكلتها العاطفية الجنسّية فتظلّ منغلقة على ذاتها، لا تتجاوز دائرة الإستهام. إنّ مسألة التحرر الجنسي المعالجة في نص رواية لرجل واحد تبدو غير قابلة للإنجاز نظراً لانعدام السياق الاجتماعي والحضاري الملائم الذي يسمح للمرأة بعلاقة سويّة مع الرجل، ومن ثمة نجد أنّ السطح الفاصل بين الداخل والخارج: (صالحة / المجتمع، الرغبة / الكبت) كان مؤلماً على الجانبين[4]، فكان الرفض المتبادل هو العنوان العريض لهذه الرواية.

---

(1) المصدر السابق، ص.114

(2) المصدر نفسه، ص.120

(3) المصدر نفسه، ص.122

(4) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 2000. (مرجع سابق)، ص.196

جدول فضاء التأهيل والقدرة في رواية رجل لرواية واحدة:

فضاء التأهيل	فضاء القدرة
أ- طرابلس: - البيت العائلي للبطلة « صالحة»: (الأم / الابن). - البيت الخاص (بيت صالحة بعد الطلاق).	**أ- طرابلس:** - بيت صالحة الخاص (- استقبال الزملاء والأصدقاء). - الحوارات والنقاشات الثقافية. - ممارسة الكتابة. - ممارسة الإستهامات الجنسية والطقوس الفردية الخاصة كالتدخين...). - مقرّ العمل (الدخول في علاقات متنوعة مع الرجال). - مقر المؤتمر (اللقاء بالضابط محمود الذي صار موضوع الرغبة).

نستنتج مما تقدم في هذا الفصل أن الفضاء عنصر محفور في الشخصية، يهيمن عليها ويحاصرها بشبكة من التأثيرات العميقة، وليس فشل أبطال نصوص مدوّنتنا الروائية في تحقيق موضوع القيمة إلاّ دليلاً على ذلك حيث إنّ الانفصال بين الفاعل وموضوع القيمة يؤشر على هيمنة الفضاء كعامل فاعل في هذه النصوص. فقد انقلبت الفضاءات الأصلية الأليفة أمام شخصيات المدونة الروائية إلى فضاءات غريبة ومعادية، وحتى الفضاءات المفتوحة نجدها محظورة على فئة معينة، ما أدى إلى انكماش بعض شخصيات المدوّنة وانحصارها في فضاءات داخلية خاصة، وما جعلها في بعض الحالات تلجأ إلى الرحيل والهروب من ألم الذات المتمردة ويجرفها أحيانا الشعور المؤلم بالضياع: «عبثاً تحاولين الهروب من نفسك بتغيير المكان»[1].

لقد سكنت هذه الفضاءات المتناقضة عمق الشخصيات، وأحاطتها بسياج دائري من كل مكان[2]. وأصبحت أغلالا تكبلّها أينما حلّت وأينما

(1) ليلى أبو زيد، عام الفيل، (مصدر سابق)، ص. 69

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص. 368

كانت: «شيء ما جئت به من هناك منعني من أن تكون حريتي كاملة هنا. شيء لا أقدر على انتزاعه، أو قلعه مهما فعلت وأينما كنت!»[1]

تصطبغ الشخصية أحيانا بالفضاء إلى درجة التماهي. إنّ حياة، مثلاً، ليست فقط وجهاً آخر لمدينة قسنطينة بل هي كل ما فيها من تناقضات، وكل فضاء الوطن الجديد الذي لم يعد لخالد مكان فيه. على نفس المنوال تحضر شخصية زهرة ليس كمرآة للبلدة المحطّمة والمهمّشة فحسب، وإنما كمرآة لكلّ المجتمع الجديد الذي ظلت ترفضه في صمت. إذا كان خالد في رواية **ذاكرة الجسد** قد وجد لأزمته ما يشبه الحلّ المؤقت في الرحيل والغربة المختارة إلى الخارج فإنّ الحلّ بالنسبة لزهرة في رواية **عام الفيل** لم يتحقق إلاّ عبر نوع من التسامي الديني. أما البطلة صالحة في رواية **رجل لرواية واحدة** فقد بقيت رهينة الإستهام الذي لا يمكن أن يتحقق، وراحت البطلة العنيدة سوسن في رواية **نخب الحياة** تصرّ على طموحها التحرري الفرداني بقبول الدخول في علاقة جديدة مع الشاب الفرنسي الذي لحق بها إلى تونس كحل لأزمة التناقض بين هذا الطموح وثقل الموروث الاجتماعي الثقافي الذي يكبلها. وهكذا تظل شخصيات المدوّنة منزوية في فضاءات خاصة ومتخيلة: فقد تخندقت زهرة ضمن رؤية دينية وراحت تحلم بالعاقبة الحميدة في الحياة الآخرة بعد أن باءت حياتها في الحياة الدنيا بالفشل على أكثر من صعيد، بينما غادر خالد الرسم وجسور قسنطينة بعد أن أمضى حياته في المنفى ينظر من خلالها إلى الوراء فيتجسد أمامه تاريخ البطولة والمجد، ويطلّ منها إلى الأمام فلا يجد إلاّ العتمة، ومن ثمة ينزوي ليقيم في عالم آخر متخيل هو عالم الكتابة علّه يجد فيه سبيلاً لمقاومة الدمار المحدق من كلّ جهة. أماّ سوسن فقد عادت من رحلة البحث عن متعة الغياب والتشرد في بون إلى ضياع المتعة والسقوط في عبث آخر، ويدلّ هذا على قمّة اليأس الوجودي الذي وصلت إليه بطلة **نخب الحياة**.

---

(1) أمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص.74

الفصل الثالث

الأنماط الفضائية والـرؤيــة

I - أنماط الفضاء

1 - الفضاء الخاص / العام

2 - الفضاء الداخل / الخارج

3 - الفضاء الأليف / الغريب

4 - فضاء الهنا / الهناك

II - الرؤية

نعاين في الجداول المقدّمة في الفصل السابق أنّ أنماطاً فضائية معينة تتواتر في متون المدونة والتي نحن بصدد دراستها، حيث تجلّى ذلك عبر مجموعة من الثنائيات الضدية: الداخل / الخارج، الأليف / الغريب، الهنا / الهناك.

تستدعي هذه الشبكة من الثنائيات المتقابلة قراءة تأويلية من شأنها أن تعمّق فهمنا الموضوعاتي للفضاء الروائي في نصوصه المدوّنة.

I- أنماط الفضاء:

1 ـ الفضاء الخاص / العام:

البيت المستقل / العائلي:

ورد في بعض نصوص المدوّنة البيت الخاص مقابلاً للبيت العائلي، وارتبط هذا التقابل بوضع المرأة المطلّقة، بصفة خاصة، حيث اتخذت صالحة بعد طلاقها، في رواية **رجل لرواية واحدة** بيتاً مستقلاً[1]. وسكنت شيراز، في رواية **نخب الحياة**، شقةً خاصة واصلت فيها علاقتها الجنسية مع زوجها السابق[2].

لقد وفّر فضاء البيت الخاص لصالحة بعض شروط التحرّر والانفلات من قيود المجتمع[3]، فنجدها تبادر بدعوة عشيقها محمود لتناول القهوة عندها وتستقبل الزملاء والأصدقاء لأغراض ثقافية وعاطفية: «منذ أسبوع كان

---

(1) فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، (مصدر سابق)، ص. 19

(2) أمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص. 5، 54

(3) فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، (مصدر سابق)، ص. 34

محمـود هنـا! ومنذ عام، منذ شـهر، منذ يـوم، كان فلان وفـلان و فلان!»[1]
كـما أتاح لها هذا البيت بفضـل طبيعته الداخلية المغلقة جواً خاصاً سمح لها باستبطان أعماق الذات والتعرّي الداخلي والإستهام فتجلّت الرغبة المكبوتة كما في هذه التعابير المباشرة:

-«أريـد أن أمضغ شـيئا! رغبة محمومة بي لأن أمضـغ أي شيء! (...) إني أحتاج رجلا»[2].

- «تتتـال عـليّ صور هؤلاء الرجـال الذين أعرفهم واحـدا واحدا، الذين جرّبتهم والذين لم أجربهم واحدا، واحدا»[3].

في هذا الفضاء الداخلي المتمثل في البيت الخاص تجد صالحة الحماية اللازمة لتلبية هواياتها وعاداتها، فتتحرّك فيه و«وقد سـكنها الضجر، وعلا وجودها صـدأ الرتابـة وغمره الفـراغ لخـواء النفس وجوع الجسـد. وتدخّـن فتزداد حرائـق الأعماق اضطرامـا. تتأمل أغلفة الكتب وتعيـد نطق بعض الحروف والكلمات وتسـقي النباتات في الشرفة، لترتد إلى الداخل في النهاية تستبطن أغوار الرجل. تثقل عليها الوحدة والزمن فتعمد إلى إشـاعة جو من الحيوية حولها بالموسـيقى... فيكون بكاء الوجد والرغبة»[4]. إنه بذلك يكون البيت الخاص نقيضاً لمؤسسـة البيت العائلي الذي يقيد حريّـة المرأة بطابعه المحافظ المتزمـت ومحظوراتـه المتوارثـة[5]. ضمن هذا السـياق تبدو غرفة سوسـن في الفنـدق ببـون / ألمانيا فضاءً لإشـباع الرغبات الجسـدية والفكريّة بعيدا عن أعين الأسرة ورقابتها: «اصطّفت زجاجات البيرة السـمراء كطابور عساكر

---

(1) المصدر السابق، ص.22.

(2) المصدر نفسه، ص.49 – 50

(3) المصدر نفسه، ص.51.

(4) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر، تونس (مرجع سابق)، ص.123

(5) المرجع نفسه، ص.122.

في مدخل الغرفة رقم 15. طوال ثلاثة أيام شربتُ حتى صار دمي شرابا. نسيتُ رغبتي الجامحة في التشرّد. نسيتُ إفلاسي وحبستُ نفسي وراء قضبان ضوء ورغبة. (...) في أيام السجن تلك قرأت كلّ الكتب التي حملت معي، ثم نسيت ما قرأت. كتبت صفحات وصفحات أحرقت بعضها ومزّقت بعضها الآخر»[1]. عكس ذلك، يؤشر البيت العائلي بتونس بالنسبة لشخصية سوسن على دلالة الركود والرتابة: «كان بيتنا كعادته صامتا.»[2] فهيّ لا تجد في بيت العائلة ما يتلاءم مع حريتها، حيث تبدو فيه محاصرة بتعليقات الأم كلّما رأتها تتصفح كتابا[3]، أو تقرأ جريدة[4] وبحديثها المزعج عن «الحياة والواقع والزواج والفساتين والمشاريع»[5]، ما أدى إلى اختلال العلاقة بين سوسن وبين بيتها الأول، وتحوّلها إلى علاقة تنافر.

أمّا شقة خالد بباريس في رواية **ذاكرة الجسد** فقد كانت بمثابة قوقعة تحمي الذاكرة والحلم وتخدر الألم. ينظر خالد من شرفته المطلّة على نهر السين إلى جسر ميرابو، لكنه يرى ويرسم جسراً آخراً، غائراً في الذاكرة: «عفوك أيها الجسر التاريخي.(...) هذه المرّة أيضا سأرسم جسرا آخر غير هذا...سأرسم قنطرة سيدي راشد»[6]. في تلك الشقّة عاش خالد مع صديقته الفرنسية كاترين، التي كانت عاملا مساعدا له على مواجهة الوحدة ومقاومة أوجاع الذاكرة[7]، والتي كانت تكره الظهور معه في الأماكن العامة[8].

---

(1) أمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص.38

(2) المصدر نفسه، ص.109

(3) المصدر نفسه، ص.111

(4) المصدر نفسه، ص.93

(5) المصدر نفسه، ص.93

(6) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص.216

(7) المصدر نفسه، ص.88

(8) المصدر نفسه، ص.83

أمّا حجرة زهرة، بطلة **عام الفيل**، بالدار البيضاء، فقد كانت فضاءً لحماية الذات من السقوط في مزالق وتناقضات الواقع الجديد الذي جاء به الاستقلال. إنه يمكن أن نقول بأنّ حجرتها أصبحت بمثابة الملجأ والمأوى الذي مكّنها من مقاومة رياح التغيير المناقضة لقيمها الخاصة: «أنا الآن أشتغل وأعود إلى حجرتي وأعيش في حدود يومي (...). أريد أن أرضى رغم التدهور، أن أثبت أن الحياة لا يعمرها إلا الأنذال، أن كلّ شيء جديد ومتغيّر وعلى ما يرام»[1].

نلاحظ إذن أن بطلة **رجل لرواية واحدة** و بطلة **نخب الحياة** تربطهما علاقة تنافر مع فضاء البيت العائلي، مقابل علاقة حميمة مع فضاء البيت الخاص، الذي شكّل لكليهما منفذا للتحرّر، والانفلات من مظاهر القهر العائلي والاجتماعي. وفي الخلاصة أرى أنّ البيت الخاص بالنسبة لخالد في **ذاكرة الجسد**، والغرفة الخاصة بالنسبة لزهرة في رواية **عام الفيل** كانا فضاءً حميما خاصاً يضمن شروط التخفي والانطواء على الذاكرة، وكينونة الذات وهويتها الرافضة للواقع الجديد.

2 ـ الفضاء الداخل / الخارج:

السجن:

لقد وظف السجن في روايتي **ذاكرة الجسد** و**عام الفيل** على أنه مكان مغلق على أصناف من الجرائم الإنسانية التي قام بها المستعمر الفرنسي في الجزائر والمغرب[2]. هذا ويشعر هذا المكان، الذي يحجز فيه السياسيون ويعذّب فيه المناضلون والثائرون على الحكم الاستعماري[3]، بالخوف والضيق والكآبة لكنه يرمز أيضاً للبطولة والمقاومة المستميتة حيث يموت المعتقل السياسي

(1) المصدر السابق، ص.90

(2) ليلى أبو زيد، عام الفيل، (مصدر سابق)، ص.56

(3) المصدر نفسه، ص.56

ولا يخون وطنه: «صوت عبد الكريم بن وطاف الذي كانت صرخات تعذيبه تصل حتى زنزانتنا، خنجرا يخترق جسدنا أيضا ويبعث فيه الشحنات الكهربائية نفسها... وبلال حسين الذي لم يمت كغيره، حيث قضى سنتين في السجن والتعذيب، ترك فيها جلده على آلات التعذيب. أذكر أنه ظل لعدة أيام عاري الصدر عاجزا حتى أن يضع قميصا على جلده، حتى لا يلتصق بجراحه المفتوحة»[1].

رغم أن السجن مكان مغلق إلا أن منفذا لتسلّل النور إليه كان ممكنا بفضل الإرادة القوية، إذ تمكن مصطفي بن بولعيد ورفاقه من «حفر ممر سري تحت الأرض أوصلهم في المرة الأولى إلى ساحة مغلقة داخل السجن. فأعادوا الحفر من جديد ليصلوا بعد ذلك إلى خارج السجن»[2]. كان السجن فرصة لبلورة الوعي السياسي لدى نزلائه من مختلف الأصناف، في عهد الثورة التحريرية، ما جعله مصدرا لقوّتها. إنه مهما كان الفضاء شديد الانغلاق تضلّ طاقة الخرق عند الإنسان أقوى من كلّ ذلك. لقد قدم السجن في نصوص مدوّنتنا على أنه مكان خاص بالرجال دون النساء، ولكن ذلك، في نظرنا أمر يناقضه واقع المرأة المغاربية والعربية، بصفة عامة حيث ذاقت المناضلات الجزائريات في عهد الاستعمار أصنافاً من التعذيب داخل جدران السجن ولنا في سيرة البطلة «جميلة بوحيرد» أكبر مثال على ذلك. كما أن الواقع الحالي للبلدان المغاربية والعربية يبيّن أنّ نسبة معينة من سجناء الحق العام هي من النساء، فضلاً عن ذلك فإنّ الكثير من المناضلات السياسيات، والمدافعات عن حقوق الإنسان قد عرفن ويعرفن السجن في هذه البلدان. ضمن هذا السياق نؤكّد على أنّ نسبة هامة من النساء الفلسطينيات موجودات حالياً في السجون الإسرائيلية. وعليه فإننا لا نجد مبرراً لإبراز السجن مكاناً خاصاً بالرجال فقط لاسيما في خطاب المرأة المتمثل في الروايات التي نحللها هنا.

---

(1) المصدر السابق، ص.381

(2) المصدر نفسه، ص.383

إنّ فضاء الداخل يفترض بالضرورة فضاءً خارجياً، ويبرز ذلك من خلال تواتر أمكنة معينة في المتون، ونرصدها فيما يلي:

المقهى:

يعتبر المقهى مكانا مفتوحا يتميز بنوعية مرتاديه. هناك مقاهي النخبة المثقفة ومقاهي أخرى ترتادها عامة الناس. ونلاحظ، حسب ما جاء في رواية **ذاكرة الجسد**، أن النوع الأول ينهض بدور الإشعاع الثقافي، حيث كان لعبد الحميد بن باديس في عهد الاستعمار المقهى الذي يرتاده وهو في طريقه إلى المدرسة، وكان هناك مقهى بوعرعور وهو مجلس بلعطار وباشتارزي، وكلا هما أدى وظيفة تربوية أو فنية. أما النوع الجديد من المقاهي الكثيرة المنتشرة في أرجاء جزائر ما بعد الاستقلال فقد جاءت، في هذه الرواية، مؤشراً على العطالة والبؤس الاجتماعي: «وإذا بها متشابهة وحزينة كوجوه الناس»[1].

في رواية **نخب الحياة** يحيلنا المقهى إلى موضوع آخر ذي طابع جنسي حيناً وإلى موضوع خرق تقاليد المجتمع الذكوري حيناً آخر، حيث يتعلّق الأمر بقلق البطلة وبحثها عن الذات، ورغبتها في الاكتشاف، وتصيّد فرص اللقاء مع الجنس الآخر. ففي المقهى الزجاجي بتونس التقت سوسن بإبراهيم، ومن هذا المكان بدأت علاقتهما: «دخلت المقهى وكنت كمن يبحث عن عمره الضائع. وعلى حافة الضياع التقينا»[2]. نشير بهذا الصدد إلى أن ارتياد المرأة للمقاهي في مدينة تونس يحمل في طيّاته دلالة خرق المحظور وكسر الحواجز، بين المرأة والرجل حسب البنية الذهنية التي مازالت تحكم المجتمع. في هذا السياق احتوى المقهى في رواية **ذاكرة الجسد** فصلاً هاماً من قصة خالد وحياة: «في إحدى المقاهي المجاورة لبيتي... كنت أتدحرج يوما بعد آخر نحو هاوية حبك... كان يكفيني الحب»[3]. في هذا المقهى تواصلت لقاءاتهما لمدّة شهرين، و تطورت علاقتهما إلى درجة أن

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص. 368، 404

(2) أمال مختار، رجل لرواية واحدة، (مصدر سابق)، ص. 27

(3) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص. 158 - 159

المقهى أصبح العنوان الدائم لجنونهما، وأصبح تدريجيا يشبههما بعدما تعوّد أن يختار لهما كل مرّة زاوية جديدة تتلاءم مع مزاجهما المتقلب[1]. ما يجعلنا نستنتج أيضاً أنّ فضاء المقهى يؤدي أيضاً وظيفة تواصلية عاطفية في المجتمعات المغاربية والغربية.

في هـذا السياق ننبـه إلى أن المقهـى في المجتمعـات التـي تحكمهـا الثقافة البطريركيـة patriarcale يصنـف ضمـن الأمكنة الممنوعة على المـرأة والمباحة للرجل وارتياد المرأة له يعتبر ضرباً من التمرّد.

المطعم:

وفّر فضاء المطعم لسوسـن وإبراهيم متعة الشرب والأكل، ومتعة الروح أيضـاً إذ غالبـاً ما كانت لقاءاتهـا تتمّ في مطاعـم تونس المتعدّدة: «في المسـاء دعوتـه إلى مطعـم صيني شربنا نبيـذا أحمرا، أكلنا طعاما صينيـا. ليلتها قرأ لي شعرا جميلا»[2].

في رواية **ذاكرة الجسـد** ورد المطعم كفضاء لجمع شـمل الأصدقاء الغرباء في باريـس، بعد طول الغيـاب. ففي المطعم التقى خالـد وأحلام وزياد، غير أن ذلـك اللقاء كان نقطة لبداية الافتراق وتفكّك العلاقة بينهم بسـبب غيرة خالد وشـكّه وشـعوره المدجّـج بالخيانـة: «كان هناك شيء ما مـن البلّور قد انكسر بيننا. ولم يعد هناك من أمل لترميمه»[3].

الحانة:

يتواتـر حضـور الحانة بصفة خاصة في رواية **نخب الحياة**، بدءً من عنوانها المذكور، حيث يبدو أنّها المكان المفضل بالنسـبة لسوسـن: «لم يطل بحثي عن المكان المفضل إذ عثرت على الحانة. كانت صغيرة في الطابق الأرضي وكانت شـبه مظلمة»[4]. اخترقت سوسـن فضاء الحانة بحثاً عن الخلاص من حدود

---

(1) المصدر السابق، ص. 158

(2) المصدر نفسه، ص. 74

(3) المصدر نفسه، ص. 256

(4) أمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص. 31

الفضاء الواقعي المأزوم الذي تعيشه والذي يضعها في إطار محدود ولّد عندها الرغبة في التمرد، وانتهاك المحظور la transgression، علما أنّ الحانة ترتبط بمعاني المجون في الذهنية العربية: «كثيرا ما كنت أحلم بأن أغرق في حالة سكر، بأن أغيب عن الوجود فأهذي وأفقد القدرة على تملّك نفسي. وأبدا لا يتحقّق حلمي مهما عببت من مشروبات روحية، لا أغيب ولا أترنح»[1].

إنّ فضاء الحانة يعبر عن مجموعة من القيم التي تشكّل النقيض المطلق لمجالات الحياة الاجتماعية المشروعة والمباحة، كالأسرة ومكان العمل، ومن ثمة فإنه فضاء يمنح حميمية ويتيح الفرصة للتحرر من الضوابط الاجتماعية الصارمة. إنّ الحانة فضاء عمومي يمكن أن يرتاده أي شخص، إلاّ أنه يتميّز بخصوصية الجانب الحميمي الذي نجده في أماكن الداخل الخاصة. بالإضافة إلى ذلك فإنّ الحانة تمنح الإحساس بحرية أكبر، لمجرد التواجد فيها، رغم أنها مكان مقترن بالحرام في الذهنية العربية. أماّ بالنسبة للمرأة التي تجد نفسها بمفردها في هذا المكان مثل سوسن، فهذا من شأنه أن يجعلها موضوع اهتمام جنسي متزايد من طرف الرجال: «في الحانة، انتشرت العيون هنا وهناك، عيون مهزومة متعبة وشبقية»[2].

يكاد فضاء الحانة في رواية **نخب الحياة**، يستوعب مساحة السرد كلها إذ يبدأ حضوره من لحظة وصول بطلة الرواية إلى الفندق بالعاصمة الألمانية بون، ويستمر إلى آخر لحظة من تواجدها هناك وقرارها بالعودة إلى تونس: «في حانة الفندق جلست أنتظر عبد اللطيف. تطلّعت إلى مكانه وكرسيه. ارتبكت. فكرت في السؤال عنه وعدلت. طلبت وسكي. رغبت في التلاعب بقطع الثلج أكثر مما رغبت في الويسكي. سأعود إلى عملي في المركز الثقافي الفرنسي، سأقطع إجازتي التي أخذتها بدون مرتب»[3].

---

(1) المصدر السابق، ص.33

(2) المصدر نفسه، ص.99 – 100

(3) المصدر نفسه، ص.99 ـ 100

تجدر الإشارة إلى أن فضاء الحانة الذي طغى على مجرى السرد في الفترة التي قضتها سوسن بألمانيا يتقلّص إلى أقصى درجة في مدينة تونس، فقد ورد حديث الراوية عنه في تونس مرةً واحدة، حيث تصف الراوية «حانة فندق المشتل بتونس»[1]، في مشهد مقتضب، ولم تتحدث فيه سوى عن صورة «النادل الأصلع صاحب الوجه الغاضب.»[2] ولعلّ سبب ذلك أن الاتجاه السائد في المدينة العربية (تونس) مازال يضع العراقيل والحواجز أمام ارتياد المرأة لمثل هذا الفضاء، الشيء الذي يحيل إلى تصنيفات أخلاقية تخلط بين مفاهيم الحرية الفردية وبين الممارسات الإباحية.

إنّ فضاء الحانة الذي هيمن على **نخب الحياة** يحيل إلى رغبة ملحة لدى سوسن بطلة هده الرواية لممارسة أقصى المحظورات، إثباتا لكينونة الذات واستقلالية الجسد.

في سياق الحديث عن الحانة، نشير إلى أن دلالة السكر والخمر في رواية **ذاكرة الجسد** ترتبط بمعاني يأس البطل، وبرغبته في الغياب عن الواقع المؤلم كما كان الأمر يوم زفاف حياة بالضابط العسكري: «كانت الخمرة ملجئي الوحيد لأنسى خيبتي معك»[3].

المسجد:

في مقابل الحانة أو الخمر، جاء ذكر المسجد في الرواية السابقة **ذاكرة الجسد** على أنه مكان ينبت في كلّ مكان من مدينة قسنطينة، وفضاء مغلق تلجأ إليه النفوس التي عذبها بؤس الواقع السياسي والاجتماعي للبلاد بحثاً عن التوازن النفسي، ورغبة في الغياب[4]، إذ قاطع ناصر عرس أخته حياة وقضى يوم زفافها في المسجد تهرباً من لقاء الضيوف والعريس... والعائلة

(1) المصدر السابق، ص.26

(2) المصدر نفسه، ص.26

(3) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص.407

(4) المصدر نفسه، ص.410

التي قبلت المتاجرة بدم الأب الشهيد[1]، وفي هذا السياق يبوح حسان لأخيه خالد قائلاً له: «لولا إيماني لأصبحت مجنونا، كيف يمكن أن تصمد أمام هذا المنكر وهذا الظلم دون إيمان ... وحدها التقوى تعطيك القدرة على الصمود ... أنظر حولك لقد توصل الجميع إلى هذه النتيجة وربما الشباب أكثر من غيرهم لأنهم الضحية الأولى في هذا الوطن ... والله يا خالد لو رأيتهم يوم الجمعة يتجهون إلى المساجد بالآلاف حتى تضيق بهم جدرانها... وتفيض بهم الشوارع ... لوقفت تصلي دون أن تتساءل لماذا..»[2].

يفرز فضاء المسجد في **ذاكرة الجسد** دلالة البؤس والحرمان في مدينة متناقضة تمنع الخمر في الوقت الذي توفر فيه أسباب شربها: «ها نحن بلا أفكار.... نبحث عن قدرنا بين الحانات والمساجد»[3]. ومن هنا نقبض على ثنائية المقدس والمدنس كعلامة بارزة في هذا المتن الروائي.

المزار:

يبدو المزار في روايتي **عام الفيل**، و **ذاكرة الجسد** مكاناً مفتوحاً ومقدّساً، تقصده النساء بصفة خاصة من أجل الإنجاب، حيث تصف زهرة بطلة الرواية الأولى ذلك في قولها: «مضى عليّ عام في بيت أهل زوجي لا أغادره. ولم يأت النسل فبدأ الطواف على الأضرحة وحرق البخور...»[4] وتصف الشخصية الروائية حياة ممارسة جدّتها لطقوس زيارة أضرحة الأولياء قائلةً: «ربما كانت جدتي تعرف أيضا أنه خلق ليستشهد فراحت تزور الأولياء الصالحين متضرّعة باكية ليكون لابنها أخيرا ذرية...تماما كما كانت تزوره سابقا يوم كانت حبلى به طالبة أنداك أن يكون مولودها صبيا...»[5]

---

(1) المصدر السابق، ص.403

(2) المصدر نفسه، ص.361

(3) المصدر نفسه، ص.409

(4) ليلى أبو زيد، عام الفيل، (مصدر سابق)، ص.26

(5) المصدر نفسه، ص.125 ـ 126

ثم تضيف: «يوم كانت حبلى بأبي لم تفارق مزار (سيدي محمد الغراب) بقسنطينة، حتى أنها كادت تلده هناك... ولذا سمته (محمد الطاهر) تباركا به ثم سمت عمي (محمد الشريف) تباركا به أيضا... و أن أهل تلك المدينة يولون اهتماما كبيرا للأسماء وأن معظمهم يحمل أسماء الأنبياء أو الأولياء الصالحين...»[1] إنّ مقاصد النساء من هذه الزيارات للأضرحة ترمي إلى إيجاد حلول لمشاكلهنّ الأخرى كالعنوسة، واسترجاع الزوج، أمّا الرجال فلا يقصدون المزار إلاّ نادرا وفقط بغرض الاستشفاء. هنا نستنتج أنّ المزار فضاء نسائي أكثر منه رجالي.

وفي الواقع فإن زيارة الأولياء ممارسة لا تقتصر فقط على مدينة قسنطينة، بل هيّ ظاهرة معروفة في كلّ القطر الجزائري، وفي بلدان المغرب العربي بصفة عامة وكذلك في منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط[2]. تعبرّ هذه الظاهرة عن فكر شعبي غارق في الغيبيات، مازال يؤمن بقوى خارقة تتحكم في سعادته وتعاسته وإن كان هذا في المنظور الإسلامي وثنية وشركا بالله. وفي رأينا فإنّ هذه الممارسة تعود إلى المعتقد الأرواحي Animiste القديم الذي وجد عند أغلب الشعوب، والذي يقوم على رفض فكرة الموت، والاعتقاد بحلول الروح في ثنايا النبات أو الجماد أو الحيوان. يعبّر هذا المعتقد عن فكرة خلود الإنسان، التي كانت سائدة في المرحلة الأولى من تطور البشرية، وكما هو معروف فإن الأرواحية مرحلة أولى مهّدت الطريق أمام ظهور الفكر الديني المتعدد ثم الموحّد[3].

المسرح:

يعتبر المسرح فضاءً ثقافياً بامتياز، لكنه جاء في رواية رجل لرواية واحدة مكاناً للفسحة والترويح عن النفس، حيث تقام فيه بصفة خاصة الحفلات

---

(1) المصدر السابق، ص.126

(2) Jean Servier, Tradition Et civilisation Berbères, Rocher, Monaco, 1985, P.48- 49

(3) محمد الخطيب: الأثنولوجية، دار علاء الدين، دمشق، ط 1، 2000، ص.138

الغنائية، لذلك اقترحت بطلة الرواية صالحة على زميلها التنزه فيه بعد الانتهاء من العمل: «كنت أشكو من بعض الإرهاق الذهني بسبب الزمن الطويل الذي استغرقه اجتماعنا في ذلك الخميس والذي امتدّ من الساعة السادسة مساءً إلى العاشرة ليلا. لذلك اقترحت على زميلي أن نذهب معا للتفرج على أحد المطربين الزائرين... بأحد مسارح طرابلس، من باب التسلية ليس إلاّ!»[1]. نستنتج مما تقدم تغييب الوظيفة الفعلية للمسرح باعتباره مؤسسة ثقافية تؤدي دوراً طليعياً في ترقية المجتمع، واقتصاره على احتواء مجالس الغناء. ولعلّ سيطرة هذه الظاهرة تعود إلى البنية الذهنية التقليدية لهذا المجتمع الذي تتحدث عنه الراوية، وهيّ البنية الذهنية التي ما زالت تميل إلى الغناء، أكثر من ميلها إلى الفنون العقلية والنقدية.

إنّ تحليلنا لشخصية صالحة قد وضّح لنا أنها تتصف بقدر مهم من التحرّر مقارنة بالمجتمع التقليدي الليبي، ما يعني أنها تمثل نموذجاً لعيّنة اجتماعية محدودة.

إن ارتياد قلّة من النساء في المجتمعات المغاربية للفضاءات الجديدة التي كانت محظورة عليهنّ كالمسرح والسينما وغيرهما، أمر يحدّده مستواهنّ الاجتماعي والثقافي والاقتصادي.

البحر:

يتخذ البحر، باعتباره فضاءً طبيعياً مفتوحاً في متون المدوّنة الروائية دلالة مناقضة للمدينة والمجتمع حيث أنه الامتداد اللا متناهي الذي تحقّق فيه الشخصية توازنها. في رواية **نخب الحياة** ترتمي سوسن عارية في حضن الموج، معلنة عن رغبتها الشديدة في الإنعتاق والانفصال والغياب عن واقع اجتماعي مغلق يحدّ من حريتها، مستعملة الجسد، لغة وإمكانية للخرق والانتهاك: «انتصبت واقفة في البحر. يرتطم الموج بقدمي فيثيرهما. ولم أتردد في التخلّص من أشلاء الملابس والارتماء في حضن

(1) فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، (مصدر سابق)، ص.108.

الموج(...) كان الموج دافئا يسحبني ويغريني بمزيد من التوغل. وكانت متعة اجتياح البحر خرافية»[1].

الشارع:

يبدو الشارع في رواية **نخب الحياة** مكاناً للتسكّع والتيه: «تلفّعت بشالي الأسود. ومضيت إلى التسكّع. فتحت باب الفندق الثقيل وصفعته ورائي لينغلق بشدّة، كانت الطريق خالية والأبواب مقفلة على أسرارها وحكاياتها ودفئها. كنت وفرحي الطفولي نتسكّع وحدنا تحت الثلج المنهمر بلا ضجيج»[2]، في حين جاء الحديث عن الشارع في **ذاكرة الجسد** بوصفه مكانا محظورا على المرأة لاسيما في بعض الأوساط المحافظة: «أنتقل من بيت إلى آخر، حتى المدينة لم أتجوّل فيها على قدمي، لقد عبرتها بالسيارة فقط»[3]. فالطالبة حياة التي سافرت إلى باريس لتتعلّم لا تستطيع التجوّل في أحياء مدينتها(قسنطينة) لاعتبارات أخلاقية عائلية واجتماعية، وهو ما يجعلنا نشير هنا إلى نسبية الممنوع والمباح في المجتمعات المغاربية التي تعالجها هذه المدوّنة الروائية، فما هو ممنوع عند فئة، قد يكون مباحاً عند أخرى، وقد يكون مباحا بشروط وممنوعا بشروط أخرى. كما قدّم الشارع في مشهد آخر من هذه الرواية كساحة للغضب الشعبي والدمار: «ما أفظع هذا الدمار. وما أحزن جثة أخي الملقاة على رصيف يخترقها رصاص طائش»[4].

إنّ تواجد المرأة في بعض الأماكن العامة بالبلدان المغاربية، يعبر عن التحوّل الاجتماعي الساري المفعول بسبب التحوّل الاقتصادي، الأمر الذي أفرز فضاءً مزدوجا أو انتقاليا وسطيا بين الخاص والعام وبين المباح والممنوع.

---

(1) أمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص.36

(2) المصدر نفسه، ص.49

(3) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص. 214

(4) المصدر نفسه، ص.466

إنّه فضاء جديد يعبّر عن تطلع فئات اجتماعية معينة، بحكم ظروف وأغراض مختلفة، رغم المقاومة الشديدة التي تمارسها بعض التيارات. فالمرأة المغاربية لم تعد قانعة بتلك الفضاءات التقليدية الضيقة، ولذلك نجدها تخرج من الخاص إلى العام، و ترتاد المقهى والمطعم والمسرح والشاطئ.

3 ـ الفضاء الأليف / الغريب:

البلدة:

في رواية **عام الفيل** ترتبط طبيعة علاقة البطلة بالفضاء بمرحلة ما قبل استقلال المغرب وما بعده ويبرز ذلك بصفة خاصة في فضاء البلدة كعلامة فارقة تحيل إلى فضاء الألفة في فترة طفولة زهرة بطلة الرواية، وتؤشر أيضاً على فضاء الغرابة في فترة أخرى من حياتها. فقد كانت البلدة في طفولة زهرة مسرحاً للحريّة والحب والآفاق الجميلة[1]، وكانت بمثابة واحة الطفولة أوما قبل الخروج من الجنّة.

البيت:

لم تنعم زهرة بهناء البيت الأول في بيت الأبوين، حيث انتقلت حضانتها إلى الجدّ والجدّة في الأسبوع الأول من ولادتها وفي بيت الجدّ حظيت زهرة بطفولة سعيدة: «كنت أعدو وألعب، وأصنع ما أشاء. ليس ثمة في بيته من يجرؤ على مس شعرة مني... طفولتي واحة تفيأتُ ظلّها قبل أن أضرب في صحراء حياتي»[2]. تجذرت علاقة زهرة العاطفية ببيت الجد، إلى درجة أنها تختزل فيه البلد كلّه، بعد حادثة طلاقها وعودتها: «عندما فكرت في العودة إلى البلد كان هذا البلد هو بيت جدي»[3]. غير أنّ ذلك البيت كان قد

(1) ليلى أبو زيد، عام الفيل، (مصدر سابق)، ص.23

(2) المصدر نفسه، ص.22

(3) المصدر نفسه، ص.22

سكنه الأغراب[1]، ولم يعد بإمكان زهرة سوى أن تتأمله من الخارج وتطيل الوقوف أمام جدرانه. لقد تغيّرت البلدة ولم يبق فيها« إلا الأبعدون، وقد زادهم انقطاع العلاقة بعدا»[2].

أحدث فضاء البلدة الجديد صدمة في نفسية زهرة، وهزّة أخرى بعد مصيبة الطلاق فراحت تتساءل عن هذا الدمار الذي ألمّ بها، فإذا بها تسقط حالتها النفسية المحطّمة على المكان الذي صار قحلا: «حتى الغدران جفّت ماذا حدث لهذه البلدة؟ مثلي همشوها وقضوا عليها»[3]. بهذا الإسقاط النفسي يصبح الفضاء عنصرا كاشفا لأعماق الشخصية. لقد شعرت زهرة بالغربة والغرابة، وانتابها الإحساس بأنها لم تمر على الإطلاق بهذه البلدة[4] التي لم تمنحها أيّ شعور بالألفة إلاّ عند عثورها على قبر الجدّ: «دلّني حارس عليه. جلستُ عنده وداخلني هدوء عجيب»[5]، وعند وصولها إلى ضريح الفقيه: «ها هو الضريح، أبيض، مستطيل عليه قبة، حذائي ملوث بالوحل. نفضته وحملته ودخلت. الفقيه قابع في ركنه وأمامه مجمرة يصطلي بها. شيخ كبيتنا، منذ عرفته. رأيته واطمأنّ قلبي»[6].

نشير بهذا الصدد إلى أنّ الضريح «مأوى للأرواح والقداسة (...) وأنه بالرغم من انفتاحه على المقدس والمتعالي إلاّ أنه بمعنى ما فضاء للارتباط والحجز والعزلة. في الضريح تحجز وتنحجز أرواح الموتى، ومعها وبينها تنغلق أجساد الهامشيين من مجاذيب ومجانين، سواء للاستشفاء المستحيل أحيانا، أو ركونا إلى هامش يغدون فيه أسيادا لهامشيتهم. إنه فضاؤهم

---

(1) المصدر السابق، ص.22

(2) المصدر نفسه، ص.15

(3) المصدر نفسه، ص.20

(4) المصدر نفسه، ص.25

(5) المصدر نفسه، ص.24

(6) المصدر نفسه، ص.12

بامتياز»[1]. لم تكن شخصية زهرة مجنونة ولا أصابها الجذب ولكنّها شخصية متمرّدة ورافضة لقيّم المجتمع المغربي الجديد. وجراّء موقفها هذا ردّت عنوة إلى الظلّ بعد ماضيها النضالي في فترة الحماية الفرنسية.

في رواية **ذاكرة الجسد** ترد كذلك الإحالة إلى الضريح والقبر والمقبرة كملجإٍ وحيد لشخصية خالد، يوم زفاف حبيبته. فقد عصفت به أحاسيس الأسى والحرمان، وقذفت به أمام قبر أمه الرخامي الذي كان أرحم به من حبيبة تستعد لليلة عرسها: «هذا الحجر الرخامي، الذي أقف عنده أرحم بي منك. لو بكيت الآن أمامه.. لأجهش بدوره بالبكاء ... لو توسدّت حجره البارد لصعد من تحته ما يكفي من الدفء لمواساتي ...»[2]. بهذا يفضي بنا السرد الروائي إلى التمفّصل الثنائي: أليف / غريب، مقدّس / مدنّس.

بيت طفولة خالد / بيت سي الشريف:

يكشف المسار السردي في **ذاكرة الجسد** عن بيت الطفولة المحفور في ذاكرة خالد، فما إن عاد إليه حتى راح يستعيد تفاصيله الدقيقة: ذيل كندورة أمه العنابي، وحضورها، وصوت الأب، وآثار المسمار الذي علّق عليه شهاداته الدراسية[3]، وذلك لأنّ «البيت الذي ولدنا فيه محفور بشكل مادي في داخلنا انه يصبح مجموعة من العادات العضوية، بعد مرور عشرين عاما (...) إن الوجود الكلي للبيت سوف ينفتح بأمانة لوجودنا وسوف ندفع الباب الذي يصدر صريرا بنفس الحركة كما نستطيع أن نجد طريقنا في الظلام إلى حجرة السطح البعيدة - إن ملمس أصغر ترباس يظلّ باقيا في يدينا-»[4]. ينغمس خالد في حلم يقظة لذيذ، يوقظ ذكرياته الجميلة، فيتمنى أن ينام في فراش

---

(1) فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل، دراسات في السرد الروائي والقصصي، إفريقيا الشرق، المغرب، 1991، ص.56

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص.391

(3) المصدر نفسه، ص341

(4) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، (مرجع سابق)، ص.43

أرضي مثلما كان يفعل وهو طفل صغير إلى جوار أمه على مطرح صوفي أزرق، يدفئه ويهدهد أحلامه[1]: «تمنيت لو طلبت من عتيقة أن تضع لي في المستقبل فراشا على الأرض تماما كما تفعل مع أولادها الذين ينامون في الغرف الأخرى، على فراش أرضي مشترك يوحي بالدفء والرغبة والانزلاق تحت أغطيته الصوفية الجميلة، التي تثير غيرتي وحنيني لزمن لم أعد أدري لبعده إن كنت عشته حقا...أو تخيلته»[2]. تنساب ذاكرة خالد في زمن الحلم، والطفولة البعيدة فتبدو كأنها وهمٌ، وخيالٌ. إنّ هذا النوع من الأحلام يربك «أحلام يقظتنا فنصل إلى حدّ نبدأ نشك في كوننا عشنا بالفعل حيث كنا نعيش. إن ماضينا يتحول إلى مكان آخر»[3]. ومع ذلك فإنّ «البيت الذي ضاع في ضباب الزمن سوف ينبثق مرة أخرى من جوف الظلام. ونحن لا نفعل شيئا لإعادة تنظيمه، فمن خلال الألفة يستعيد البيت هويته»[4]. مقابل بيت الطفولة الذي انبعث في مخيلة خالد، فقد جسّد له بيت سي الشريف بباريس فضاء الغرابة، حيث ضمّ مجلسا عجيبا لبعض وجهاء الجزائر المهاجرين، دار بينهم الحديث بلغة فرنسية عن مشاريع وصفقات مشبوهة، يتمّ معظمها عن طريق جهات أجنبية، وبتمويل من الجزائر[5]. لقد شعر خالد بالنفور من ذلك المكان، وانتابه الحزن، فعاد إلى بيته لينكمش وينفرد بحزنه: «كنت حزينا بما فيه الكفاية بعد ذلك لأكون على حافة البكاء، وأنا أنفرد بنفسي ذلك المساء في سريري وأتساءل أية حماقة أوصلتني إلى ذلك البيت»[6]. من الملاحظ أيضاً أنّ قسنطينة، مدينة خالد قد شكلت وجها آخر للغرابة

---

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص.352

(2) المصدر نفسه، ص.353

(3) غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، تر جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص.75

(4) المرجع نفسه، ص.75

(5) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص.272

(6) المصدر نفسه، ص.273

والعداء والرفض، حيث تدخله «من طوابير الغرباء»[1] و«تتأمل جواز سفره بإمعان وتنسى أن تتأمله بعد غياب طويل»[2]. لقد تحوّل الوضع وتغيّرت مدينة الطفولة والكفاح بعد أن سرقوا أحجارها وشبابيكها الحديدية، وخربوا ممراتها، وعبثوا بنقوشها[3]. لهذه الأسباب حدث شرخ بينه وبينها، فانفصلت عنه، وانفصل عنها، فإذا بها بلا ملامح، ذهبت هيبة أهلها وبهتت ألوانها[4]. يتأكّد ذلك الفضاء الغريب بصورة واضحة من خلال استعمال الراوي لعبارات تحيل إلى البعد والمسافة والتخاصم مع المكان الذي يقيم فيه، ما جعله يتحاشى ذكر اسم «قسنطينة»، ويستعمل اسم الإشارة «تلك» و«هذه» للإحالة عليها مثلما نرى في هذه المقاطع:

1 ـ « أنظر ذلك الصباح إلى تلك المدينة»[5].

2 ـ «رميت بنفسي وسط أمواج الرجال الضائعين مثلي في تلك المدينة.»[6]

3 ـ «حبّك الذي استدرجني حتى هذه المدينة»[7].

4 ـ«...ها أنا أصبحت الابن الشرعي لهذه المدينة التي جاءت بي مكرهاً مرّتين. مرّة لأحضر عرسك... ومرّة لأدفن أخي. فما الفرق بين الاثنين»[8].

5 ـ «أتذكر وأنا أواجه وحدي هذه المرّة مطار تلك المدينة الملتحفة بالحداد[9]».

---

(1) المصدر السابق، ص.339

(2) المصدر نفسه، ص.339

(3) المصدر نفسه، ص.451

(4) المصدر نفسه، ص.370

(5) المصدر نفسه، ص.369

(6) المصدر نفسه، ص.369

(7) المصدر نفسه، ص.370

(8) المصدر نفسه، ص.481

(9) المصدر نفسه، ص.481

إنّ هـذه الأمثلـة التي تعكس حالـة الانفصال المتبادل بـين الراوي خالد وبـين مدينته الأصلية قسـنطينة تحيل إلى كثير من مفارقات الوضع السـياسي والاجتماعي غداة الاستقلال.

4 ـ فضاء الهنا / الهناك:

تونس / بون

الجزائر / باريس

المغرب / بون

طرابلس / باريس

الدنيا / الآخرة

يختلف موقع الذات السـاردة في متون مدوّنتنا الروائية بحسـب اختلاف الأمكنـة التي يحيل إليها ظـرف المكان: الهناك. غير أنّ اسـتعمال الهناك يجعلنا نسـتقريء في الوقت نفسه وجود «الهنا». ففي رواية **نخب الحياة**، يحيل فضاء «الهنـاك» إلى مدينـة بـون الألمانية قبل سـفر سوسـن، وقد جاء ذلـك مقابلاً لفضـاء «الهنـا» الذي ارتبـط في أغلب أجزاء النص بفضـاء تونس العاصمة. إنّ فضـاء «الهنـا» لا يوفر لبطلة الرواية رغبتها في التحرّر التام، رغم ارتباطها بعلاقة عاطفية وجنسـية مع إبراهيم الذي يـصرّح قائلاً لها: «أخاف من هذه المـرأة التي تسـكنكِ»[1] قاصـداً بذلك خوفه مـن رغبتها العارمـة في التحرّر حيث نجدها تفرض عليه «الاسـتجابة لرغباتها ونزواتها على رمل الشـاطئ أو عـلى أرضيـة الغرفة»[2]. رغم حبه لها لا يريد إبراهيم المغامرة خارج إطاره التقليدي ما أدى إلى القطيعة الحتمية بينهما، وبهذا تلجأ سوسـن إلى اسـتدعاء فضـاء آخـر، علّه يمكّنهـا من تجـاوز الفضاء الـذي تقيم فيه والـذي ترغب

---

(1) آمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص.36.

(2) نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى: في الرواية العربية، وبيبلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885 -2004) (مرجع سابق)، ص.104.

في تجاوزه: «أشتهي أن أكون هناك، هناك في غمامة تيه، أشتهي أن أنفض عني غطاء النهاية الذي يدثرني، أركله وأنطلق إلى هناك، حيث تعدُ الغمامة الغاضبة بالانفجار مطرا. (...) العراء حرية، وانطلاق إلى هناك بلا أشلاء تعطّل نشوة الانفلات. هناك في مدينة الهدوء والخضرة والجمال، وحيث قانون الطبيعة سيّد النفس»[1].

يبدو أنه من الصعب على سوسن أن تحقّق تجربتها الوجودية في فضاء «الهنا» (تونس) لاعتبارات عدّة أشرنا إليها سابقاً، لذلك نجدها تبرر سفرها قائلة: «كان يجب أن أخوض التجربة بعيدا عن «هنا» الذي أصبح «هناك». كان يجب أن أكتشف العالم على ظهر السفر والصدفة بحثا عن ذلك الشبه بيني وبينه: الإنسان أينما كان. كان يجب أن أتسكّع، أن أنام على بلاط المحطّات والأرصفة، أن أتعرّف إلى أناس عابرين في زمن عابر، كان يجب أن أعربد أن أرتطم بوهم الحضارة، أن أكتشف حقيقة الإنسان وطبيعته التي تخفّت تحت أشلاء الملابس والثقافة والقانون»[2].

يحيل فضاء «الهناك» بحسب هذا السياق إلى نظام من القيّم المختلفة والتي جعلت الشاب التونسي إبراهيم يعارض سفر سوسن إلى بون: «لا تذهبي إلى هناك! قالها واضعاً بذلك حداً لنقاشنا الطويل وحاسماً موقفه من سفري....»[3]. ترفض سوسن النصيحة وتسافر إلى بون معبرّة بذلك عن رفضها لقيم بيئتها الأصلية، ولكنّها تقتنع في الأخير أنه لا وجود للحرّية الكاملة حتى في بون: «حتى هنا، في بون حيث اعتقدت أن الحرية كاملة اكتشفت أن الأمر ليس كذلك... شيء ما جئت به من هناك منعني من أن تكون حرّيتي كاملة هنا. شيء لا أقدر على انتزاعه أو قلعه مني مهما فعلت وأينما كنت! ذلك الشيء هو الذي منعني من تجريب العبث مع سوزي

---

(1) أمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص.15

(2) المصدر نفسه، ص.18

(3) المصدر نفسه، ص.18

ونيكول. هو الذي منعني من الاقتراب من الشاب الفرنسي. هو الذي أثناني عن المضيّ إلى أقصى العبث»[1]. هكذا تنقلب الأدوار، ويأخذ «الهنا» مكان «الهناك»، ويؤخذ «الهناك» مكان «الهنا» فيحيل الأول على فضاء مدينة بون ويؤشرّ الثاني على فضاء مدينة تونس.

لقد هربت سوسن من فضاء «الهنا» إلى فضاء «الهناك»، لتمارس حرّيتها وهيّ بذلك تحاول أن تهرب من الأنا الاجتماعية الواعية لكي تطلق حرّية الأنا الداخلية المكبوتة والمقموعة بشروط «الهنا»، فتركض وراء متعتها لكنّها لا تستطيع كسر قيود الكائن الموجود فيها فيصير «الشوق أكبر»، «فهذه هيّ متع الجسد كاملة أمامها «هناك» فلماذا لا تغرف ما تشاء من المتع المباحة الحرّة؟ ذلك أنها ببساطة حملت «الهنا إلى الهناك». فضلّت على حافة النهر ظمأى رغم بعض من رذاذ»[2].

نلاحظ إذن أن بطلة الرواية تظلّ عاجزة عن الوصول إلى ذروة اللّذة المستحيلة، في فضاء «الهنا» وفي فضاء «الهناك» معاً وذلك لأن التحرّر، في نظرنا، مسألة مرتبطة بالوعي الفردي وبالإطار الاجتماعي له. إذ لا يمكن أن تتحقق حريّة الفرد في مجتمعات مازالت تقيّدها التقاليد البالية، ولا يمكن لمن تشبّع لاوعيه الجمعي الباطني بكلّ ذلك أن ينفلت وينفذ إلى عالم الحريّة. ولعلّ دخول البطلة في علاقة جديدة في فضاء «الهنا» مع الفرنسي، الذي لحق بها إلى تونس يؤكّد انتقالها من حالة البحث عن المتعة الضائعة، إلى حالة ضياع المتعة. في النص نفسه يعلن الشاب المغربي عبد اللطيف المقيم ببون عن سخطه على فضاء «الهناك» (المغرب)، ولا يرغب في تذكر شيء من بلاده، بينما يبدو شديد الارتباط والتعلق بفضاء «الهنا» (بون): «لا أريد أنّ أتذكّر المغرب وأهل المغرب والعرب. لنله فقط ونعبث. إنّ الحياة هنا متعة وحرية»[3].

---

(1) المصدر السابق، ص. 75

(2) نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى: في الرواية العربية، وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885 - 2004)، (مرجع سابق) ص. 104

(3) أمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص. 63

أمّا في رواية **ذاكرة الجسد** فنجد أن البطل الراوي خالد ممزقاً على مستوى «الهنا» و«الهناك»، بين الماضي والحاضر المتقاطعان والمتداخلان في غالب الأحيان. فكأن خالد لم يبرح فضاء «الهنا» إلاّ على المستوى الفيزيائي الحسي فهو لم يتوقف طوال تواجده في فضاء «الهناك» عن تخليد الوطن، برسم جسور قسنطينة التي لم يترك منها جسراً واحدا إلاّ ورسمه: «أرسم ملء يدي...ملء أصابعي، أرسم بيدي الموجودة وبتلك المفقودة. أرسم بتقلباتي، بتناقضي وجنوني وعقلي، بذاكرة ونسياني (....) كانت الألوان تأخذ فجأة لون ذاكرتي وتصبح نزيف يصعب إيقافه. ما كنت أنتهي من لوحة حتى تلد أخرى، وماكنت أنتهي من حيّ حتى يستيقظ آخر، وما أكاد أنتهي من قنطرة، حتى تصعد داخلي أخرى...كنت أريد أن أرضي قسنطينة حجرا....حجرا، جسرا.... جسرا... حياً...حيّا(...) كنت أعبرها ذهابا وإيابا بفرشاتي، وكأنني أعبرها بشفاهي. أقبّل ترابها»[1].

نلاحظ هنا انتقال فضاء «الهنا» إلى فضاء «الهناك» عبر الذاكرة الغائرة في الجسد وعبر اللوحات التشكيلية التي أبدعها خالد في باريس، أي في فضاء «الهناك»، حيث أصبح من أكبر الرسامين العرب. ولعلّ أعمق لوحة حملت فضاء «الهنا» إلى فضاء «الهناك» هي لوحة الجسد المشوّه الذي تمزّق في ساحة المعركة من أجل استقلال الوطن. فهل يمكن لخالد في غربته بباريس أن يبرح فضاء «الهنا» (الوطن) وهو الذي يحمل تاريخه وذاكرته وشمًا على الجسد؟

بالإضافة إلى ذلك، يحضر فضاء «الهنا» في فضاء «الهناك» عبر حضور حياة، بنت الشهيد سي الطاهر: «يوم دخلت القاعة، دخلت قسنطينة معك. دخلت في طلّتك...في مشيتك...في لهجتك... وفي سوار كنت تلبسينه»[2]. حيث كانت حياة قد جاءت إلى باريس من أجل الدراسة الجامعية، واغتنمتْ فرصة حضور معرض خالد للبحث عن تاريخ أبيها، وصورته الحقيقية: «أذكر ذلك اليوم الذي طلبت فيه مني لأول مرّة، أن أحدثك عن أبيكِ،

---

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص.217

(2) المصدر نفسه، ص.135

واعترفتِ بشيء من الارتباك، أنكِ جئتِ لزيارتي من البدء... بهذه النية فقط»[1].

يبدو إذن أنه لا توجد مسافة بين «الهنا» و«الهناك» بالنسبة للراوي في ذاكرة الجسد، فباريس «الهنا» أين تقف أقدام خالد، مدينة تحترم موهبته، لكنّها ترفض جروحه[2] وصديقته الباريسية كاترين تعجب بإبداعاته الفنية، وتقاسمه لذّة الجسد، لكنها لم تتعمّق يوما في فهم حزنه وفرحه، فظلّت بذلك على السطح، مثلما ظلّ خالد في فضاء «الهناك» (باريس) في المستوى نفسه. فهو لم يغادر قوقعته، أو لوحته، أو جسره المعلّق مرّة واحدة: «لقد توحّد مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى في فرح ثم في حزن متدرّج حتى العتمة، وكأنه عاش يوماً أو عمراً كاملاً»[3]. إنّ شيئًا ما في عمق الفكر والجسد يرفض الغياب العبثي المدمّر لمدينة قسنطينة وللوطن ولأجل ذلك تفجّر الرسم وحضرت اللوحة نيابة عن الوطن وانتقل فضاء «الهنا» (الوطن) إلى فضاء «الهناك» (باريس).

بيدو إذن أنه ما أن تعود الشخصية إلى فضائها الأصلي حتى ينبثق فضاء «الهناك» من جديد الذي نعني به، حسب ما ورد في نصوص المدوّنة الروائية فضاء المدينة الغربية (بون / باريس) مقابلاً لفضاء المدينة العربية (تونس، الجزائر، طرابلس).

يحيل فضاء «الهناك» إلى الوعد بالحرية وتحقيق شروط الفن والحضارة، حيث تقصد سوسن بون بحثاً عن المتعة، ويختار خالد باريس ملجأً ومنفىً جميلا[4] ينكفئ فيه ويصبح رساما شهيرا، أمّا زيارة صالحة لباريس فهيّ لأغراض ثقافية وفنية: «عندما كنت في باريس عام 1983، كان هاجسي

---

(1) المصدر السابق، ص. 119

(2) المصدر نفسه، ص. 86

(3) المصدر نفسه، ص. 207

(4) المصدر نفسه، ص. 27 ـ 28

كلما زرت معرضا للفنون أو محترفًا لرسام أو محلاً لبيع الأعمال الفنية أن أجد (الجورنيكا)»[1].

ضمن هذا السياق تحضر المدينة الغربية نقيضاً للمدن العربية المنغلقة داخل ثالوثها المحرّم: الدين والسياسة والجنس[2]. تلك المدن المنافقة التي لا تعترف بالشهوة[3]، مع أنها تغري بالحب المسروق[4]. ـ حسبما وصفها الراوي في **ذاكرة الجسد** ـ أمّا في رواية **عام الفيل** فيتمثل فضاء «الهنا» في الحياة الدنيوية، و يحيل فضاء «الهناك» إلى الحياة الآخرة. ومن ثمة تواجه زهرة واقع الخيانة بالوفاء وتستعين على الكرب بالصبر وتقاوم رياح التغيّر بالثبات، والأذية بالسلام[5]. فقد رفضت زهرة المتابعة القضائية ضد الزوج الذي طلّقها بقرار أحادي غير مبرّر[6]، وكفّتّ عن الاحتجاج ضد المجتمع الجديد الذي أعادها إلى الهامش بعد عمر من النضال وركنت إلى السلام مع النفس باعتبار أنّ العاقبة في الدار الأخرى، والحياة الحقيقية، لا تكون إلاّ في فضاء «الهناك». أما الدنيا أو بالأحرى فضاء «الهنا» فمآله إلى الزوال، كما نعاين ذلك في حوارها مع الفقيه:

« ـ حالك يا ابنتي إلى زوال والعاقبة في الدار الأخرى.

ـ وماذا في هذه؟ لا شيء أو قليل ما فيها.

ـ إنها عارضة والأخرى هي الحق فلنؤمن ولنسبح لله»[7].

---

(1) فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، (مصدر سابق)، ص.76

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص.400

(3) المصدر نفسه، ص.161

(4) المصدر نفسه، ص.372

(5) ليلى أبو زيد، عام الفيل،(مصدر سابق)، ص.89

(6) المصدر نفسه، ص.84

(7) المصدر نفسه، ص.16 ـ17

مـن خـلال اسـتخدام تقنية «الهناك» تمكّنت الـذات السـاردة من تحديد موقعهـا في النـص، وحقّقت بفضـل ذلك نوعا مـن الاقتصـاد الخطابي، كما أثرت معطيات السرد. لقد أدى استعمال هذا الظرف المكاني في المتون وظيفة مرجعيـة وإيحائيـة ودلالية، وسـمح بتواصل الخطاب وسـاهم بعده الدلالي بالخصـوص في إضافة المعلومات التي سـمحت للمتكلّم بتكثيف القول كما جنّبته في الوقت نفسه الشروح المستفيضة.

إنّ فضـاء «الهنـاك» قد يخترق فضاء «الهنا» ليلبي حاجات البطل النفسـية العاطفيـة والذهنيـة الثقافية، لاسـيما في الفضاءات المنغلقة، التي يسـود فيها الكبت والحرمان حيث ورد ذلك في نصوص المدوّنة عبر تقنيات روائية معينة كالحلم وحلم اليقظة، وبعض الحالات النفسية المرضية كالهلوسة والهذيان.

يصـف خالد في **ذاكرة الجسـد** أحـد هذه الأحـلام قائلاً: «أنـتِ لي الليلة ككل ليلة. فمن سـيأخذ طيفك مني؟ من سيصادر جسدك من سريري؟ من سـيسرق عطرك من حواسي؟ ومن سـيمنعني من اسـتعادتك بيـدي الثانية. أنت لـذتي السرّية، وجنوني السرّي ومحاولتي السرّيـة للانقلاب على المنطق. كلّ ليلة تسقط قلاعك في يدي، ويستسلم حرّاسك لي وتأتين في ثياب نومك لتتمـدّدي إلى جواري. فأمرر يدي على شـعرك الأسـود الطويـل المبعثر على وسـادتي، فترتعشين كطائر بلّله القطر. ثم يسـتجيب جسدك النائم لي. كيف حدث هذا... وما الذي أوصلني إلى هذا الجنون ؟»[1].

لقـد حدث أيضاً شيء من هذا القبيل لسوسـن في رواية **نخب الحياة**، إثر رحلتهـا التي إلى مدينة بون: «اسـتعدتُ الحلم الذي رأيتـه منذ حين، وكنت بـين نومـين. كانت أمي تحدّثني عـن والدي الذي ذهب لمأتـم أحد الأقارب فأصابـه مرض (...) غريـب لم أتعوّد تذكّر أهلي في أسـفاري»[2]. **نلمس هذا** أيضاً في الهذيان الهستيري الذي أصاب خالد إثر تلقيه نبأ موت أخيه: «سأقفز

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق)، ص. 209.

(2) آمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص. 46.

وكأن جناحين قد التصقا بقدمي فجأة، وكأنّ ذراعي المفقودة قد نبتت من جديد(....) تعالي... وليعذرني أبي الذي لم أشاركه يوما طقوس «عيساوة» في حفل جذبه ورقصه الجنوني وغرسه ذلك السفود في جسده من طرف إلى آخر...بنشوة الألم الذي يجاور اللّذة. للحزن أكثر من طقس، وليس للألم وطن على التحديد(...) أنا قررت أن أرقص. الرقص تواصل أيضا. الرقص عبادة أيضا... فانظر أيّها الأعظم...بذراع واحدة سأرقص لك»[1].

II- الرؤية:

إنّ تعدّد أنماط الفضاء واختلاف زوايا النظر إليه في النّص السردي لا يطرح بمعزل عن موقف محدّد للكاتب أو الراوي أو الشخصية. إنه من خلال كل ذلك تتكشّف لنا المرجعية الفكرية التي انبثق منها العمل الأدبي.

لقد قدمت نصوص المدوّنة الروائية من خلال نوعين من الرؤية السردية وهما: الرؤية مع vision avec والرؤية من الخلف vision de derrière، وقد ورد الراوي أو الشخصية الرئيسة فيها عاملاً مؤنثاً باستثناء في نص **ذاكرة الجسد**.

تبدأ رواية **عام الفيل**، بالتلميح إلى رؤية قرآنية، ابتداء من العنوان المذكور إذ أنّ عام الفيل في التاريخ الإسلامي هو العام الذي تمّ فيه غزو مكة، وهو أيضا العام الذي ولد فيه النبي محمد ﷺ. إذا كان عام الفيل، في النص القرآني يحيل إلى عام التحدّي الكبير، وانبعاث أمة المسلمين[2] فإنّ الأمر يختلف عنه جوهريا فيما يخصّ العالم الذي تجسّده رواية **عام الفيل**. فواقع المجتمع المغربي غداة الاستقلال يشكّل قطيعة مع آمال مرحلة النضال الوطني لاسيما أنّ البلاد أوحلت في الدنس[3] وأصبحت«مستنقع أوحال»[4] يومئ بالضياع

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص.468

(2) يمكن الرجوع إلى قصة «أصحاب الفيل» في كتاب: أبو الحسن بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر ج 2، موفم للنشر، سلسلة الأنيس، الجزائر، 1989، ص.125-127

(3) ليلى أبو زيد، عام الفيل، (مصدر سابق)، ص.16

(4) المصدر نفسه، ص.15

وفقدان الهوية الوطنية، حيث لا تتوانى الراوية «زهرة» في التصريح بذلك: «أنا بلا بلد».[1] بينما المسئولون عن هذا الوضع هم كل الذين استفادوا من الأوضاع الجديدة، واندرجوا في متاهة هذا العالم الجديد ومن بين هؤلاء زوج زهرة الذي تنكّر لمبادئ النضال السامية، وصفية وزوجها وكل أولئك الذين لعب الاستقلال برؤوسهم[2]، أولئك الذين كان ينتظر منهم الإصلاح فكانوا أشد خطراً من الاستعمار[3]. بهذا المعنى فإنّ عام الاستقلال يعني بالنسبة للراوية عام الخطر الكبير الذي يهدّد بهدم البلاد وهو عام بلا نبي منتظر.

إن العالم الواقعي بالنسبة لزهرة لا يعمّره إلاّ الأنذال[4] ولهذا يبدو أنّ مسارها لا يسير في اتجاه احتمال تحقيق تسوية ممكنة مع هذا الواقع المرير، ويظل الرفض المطلق هو عنوان المواجهة بينها وبين واقعها المأزوم إلى النهاية. نتيجة لذلك تركن «زهرة» إلى عالم الدين، حيث كانت الصلاة وسيلتها للشفاء: «كنت مع الأرق سأسير حثيثا نحو الجنون لولا الصلاة. أصلّي، وعدا أنني أجد في الصلاة اليقين بأن الله لا يتخلى، بدأت أجد فيها دواء للأرق»[5]. في هذا المناخ كان الصبر والإيمان مصدرا لطاقتها واستمرار وجودها: «الصبر مؤشر الإيمان. لولاه لفقدت العقل»[6].

في نص **عام الفيل** تتكرّر الكثير من الإحالات إلى هذه الرؤية الدينية التي تبنتها الراوية، والتي وجدت فيها توازنها النفسي والوجودي مادام أنّ «المؤمن لا يعرف الخوف ولا القلق قلبه»[7]، وحيث أنه «في دار الإسلام لا أحد يهلك

(1) المصدر السابق، ص.22

(2) المصدر نفسه، ص.82

(3) المصدر نفسه، ص.72

(4) المصدر نفسه، ص.90

(5) المصدر نفسه، ص.68

(6) المصدر نفسه، ص.16

(7) ليلى أبو زيد، عام الفيل، (مصدر سابق)، ص.32

جوعا»[1]. وبذلك تنحاز زهرة إلى «السلام مع النفس»، فالمهم في نظرها هو أن تذكر الله مركّزةً على اعتقادها الراسخ بأننا نشق طريقنا نحو السماء[2].

بفضل هذه الرؤية الدينية الإسلامية تمكّنت الراوية من تجاوز محنتها القاسية. بالإضافة إلى ذلك نجد في رواية **عام الفيل** رؤية اجتماعية وطنية تتجلى من خلال تعرية الراوية للواقع الاجتماعي المغربي بعد الاستقلال، هذا الواقع الذي تقهقر فيه وضع المرأة وفيه همّشت وأُعيدت إلى الظل بعد أن خاضت تجربة النضال السياسي وساهمت في تحرير البلاد من هيمنة الحماية الفرنسية. لقد اضطرّت البطلة إلى مغادرة بيت الزوجية بعد قرار الزوج المتعسف بالطلاق، لتبدأ رحلة البحث عن عمل وعن مأوى يقيانها شرّ رياح التغيير التي جاء بها الاستقلال. إنّ الراوية تلمح إلى غياب مشروع اجتماعي واقتصادي وقانوني يحمي الفرد، من خلال طرحها قضية المناضلة «زهرة» وبذلك تربط بين استقلال البلاد وضرورة الاستقلال الشخصي للأفراد: «الذي يجب عدم الانتقاص منه بالمساومة والمعايير المزدوجة»[3]. كما تنتقد الراوية المظاهر الطبقية التي بدأت تطفو على سطح المجتمع المغربي الجديد فترفض الامتثال لزوجها الذي «لا يريدها أن تأكل دون شوكة أو تتحدث إلى الخدم»[4]، كما تحتجّ مؤكّدة على أنّ الأسس الأولى للنضال جاءت من أجل تحرير عامة الشعب: «لا يعجبك أن أجلس مع الخدم؟ باسمهم حاربنا الاستعمار وأنتم الآن تفكرون مثله»[5].

نفهم مما تقدم أن الراوية تريد وطناً، واستقلالاً يحقق المساواة والعدالة الاجتماعية، عكس زوجها الذي ماتت فيه قيم النضال والذي كشف عن وجه

---

(1) المصدر السابق، ص.32.

(2) المصدر نفسه، ص.89.

(3) بثينة شعبان، مئة سنة من الرواية النسائية، (مرجع سابق)، ص.191.

(4) المرجع نفسه، ص.190.

(5) المرجع نفسه، ص.171.

غريب وعن تطلّعات بورجوازية وطبقية. يمثل زوج «زهرة» فئة من المناضلين المنافقين الذين «يحملون معايير مزدوجة وهم الأخطر على مستقبل البلد من أي احتلال أجنبي (...) يشترون أملاك البلد بأرخص سعر ويزدرون الفقراء ويتوقون إلى الحداثة التي لا علاقة لها بأي شكل بتقاليدهم وثقافتهم»[1].

في رواية **ذاكرة الجسد** لامسنا رؤى متعددة ومتضاربة، تبرز بصفة خاصة في التوجهات المختلفة لكل من خالد بطل هذه الرواية والشخصيات الروائية الأخرى: ناصر ابن سي الطاهر وسي الشريف وسي مصطفى. فخالد الذي خرج من حربه ضد الاحتلال الفرنسي بذراع مبتورة، يبدو متمسكاً بصورة جزائر البطولة والمجد. إنه يريد لجزائر الاستقلال أن تنعم بالحرية، وأن تشيّد بالعلم والثقافة، وأن يكون الإنسان الجزائري محور وأساس كلّ استثمار فيها. إنّ هذه الرؤية الوطنية التحررية تتناقض مع رؤية النظام البيروقراطي الذي أراد إجباره بحكم الوظيفة التي شغلها أن يقوم بدور الرقيب. أمّا سي مصطفى الذي تزوّج حياة، ابنة الشهيد سي الطاهر، فإنه يمثل أحد وجوه هذا النظام، بينما يحيل سي الشريف إلى فئة جديدة برزت غداة الاستقلال تخلت عن مبادئ النضال وراحت تلهث وراء مصالحها الشخصية على حساب تاريخ الجزائر ومستقبل شعبها. إنّ هذه الفئة لا تحمل أية رؤية مستقبلية ماعدا نهب ثروة البلاد، والاستبداد بالسلطة، وهي بذلك تكشف عن ذهنية رجعية أدت بالبلاد إلى التراجع والغرق. أما ناصر ابن الشهيد سي الطاهر وأخو حياة رمز الجزائر، فقد اختار اللّجوء إلى عالم الدين بحثا عن الخلاص من هذا الواقع المرير الذي همّش الشباب، وفي هذا السياق نلمس رؤية دينية يتردد صداها في واقع المجتمع الجزائري عبر تيارات دينية إسلامية مختلفة.

في رواية **عام الفيل** كما في رواية **ذاكرة الجسد** طغى الطابع السوداوي على الرؤية للحاضر. فاليأس الفردي والجماعي هو السمة الغالبة عليهما: إنّ

---

(1) المرجع السابق، ص.190

زهـرة مثـل خالد، كلاهما يعيـش تمزقا بين ماض مجيد، أو ما نسـميه بالمرحلة البطولية، وبين حاضر بائس وتعيس، يمثل مرحلة الخيبة. فالاستقلال الذي أنتظـر منـه أن يكون بدايـة عهد جديد، تتحقـق فيه أحلام المرحلـة البطولية أصبح يتكّشف عن واقع درامي يشبه بداية غرق فردي وجماعي.

عـلى ضـوء ما تقـدم نجـد أنّ الروايتـين تتميـزان بالمعاينة نفسـها للواقع لكنّهما تختلفان في أسلوب المعالجة: فقد وجدت زهرة في الدين حلا لمشكلتها وحقّقت بذلك السلام مع الذات المعذّبة، بينما لم يتمكّن خالد من إيجاد سبيل يـؤدي إلى الخروج من الأزمة. إنه جـرّاء هذا آل مصيره إلى الانغلاق الفردي والقطيعة المطلقة مع الوطن، لاسـيما أنّ عودته المأسـاوية إلى الوطن فرضتها الظروف، ولم تكن عودة اختيارية للاندراج في المعركة الجديدة.

إثر تلك العودة وصل خالد إلى قمة اليأس، فتخلّى عن عالمه الخاص (عالم اللوحة)، وتجسّـد هـذا التخلي وهذا اليأس في إهدائـه لوحاته كلّها لصديقته كاتريـن. أمّـا الكتابة فإنها بالنسـبة له ممارسـة أخرى، لا لبعـث الأمل ولكن لصناعـة أضرحـة للأحلام[1]. فالكتابة بهذا المعنى ليسـت حـلّا بقدر ما هيّ وسيلة للتعايش مع سرطان اليأس.

وأمّا في رواية **نخب الحياة** فنجد رؤيتين متباينتين:

1 ـ رؤيـة تقليديـة محافظة وواقعيـة يمثّلها إبراهيم الـذي يلخص تصوره للحيـاة في هـذا المقطع «المتعـة في العمـل المسـتقر والـزواج الناجـح والأبناء الصالحـين»[2]، كـما تمثلهـا الأم التـي تعتبر الحـب شـيئاً ثانوياً وتريـد لابنتها سوسن زوجاً يكسب المال والمركز.

2 ـ رؤيـة تحررية فلسـفية وجودية يؤكدهـا المنطق العبثـي الفرداني الذي اتخذته بطلة هذه الرواية مثلما نعاين في هذه المقاطع:

---

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص.145

(2) آمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص.47

ـ « تنبهت إلى وحدتي في الحانة فضحكت وقهقهت. وحيدة منذ جئت إلى الوجود. وسأضلّ وحيدة حتى الرحيل. لا شيء هناك بين الولادة والموت غير الوحدة»[1].

ـ «كان يجب أن أكتشف العالم على ظهر الصدفة بحثا عن ذلك الشبه بيني وبينه: الإنسان أينما كان. كان يجب أن أتسكّع، أن أنام على بلاط المحطّات والأرصفة أن أتعرف إلى أناس عابرين في زمن عابر. كان يجب أن أعربد أن أرتطم بوهم الحضارة، أن أكتشف حقيقة الإنسان طبيعته التي تخفت تحت أشلاء الملابس والثقافة والقانون»[2].

ـ «الحياة وهم، والوجود وهم والمتعة وهم»[3].

إنّ تحليلنا لرواية **نخب الحياة** قد أدى بنا إلى استنتاج وهو أنها طرحت موضوع حرية المرأة من أجل إبراز تصوّر مختلف لحرية الفرد، باعتبار أنّ هذا النوع من الحرية هو هاجسُ مركزي فيها.

وأما رواية **رجل لرواية واحدة**، التي تميّزت بنقد الراوية اللاذع لفضاء المجتمع الذي تعيش فيه فإنها تنمّ عن رؤية تحررية اجتماعية. فالراوية ترفض هذا الفضاء الذي يضيّق الحصار على المرأة، والذي يختزل وجودها في أداء دور الزوجة (العبدة)[4]، أو العشيقة (العاهرة)[5]. ويلاحظ بهذا الصدد أنّ هذه المرأة لا تجد حلاً لهذه الوضعية السلبية التي تدخلها في صراع نفسي حاد، فتنغلق بين جدران شقتها، وتغرق في دوامة من الأفكار، والأحاسيس والرغبة المكبوتة بعد أن اختارت الطلاق والتحرّر من قيود زوج ينظر إليها على أنها وسيلة وليست شريكاً.

---

(1) المصدر السابق، ص.104

(2) المصدر نفسه، ص.19

(3) المصدر نفسه، ص.47

(4) فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، (مصدر سابق)، ص.89

(5) المصدر نفسه، ص.123

إنّ رواية **رجل لرواية واحدة** لا تقدم حلاً لمشكلة الجنس في المجتمع الليبي بسبب تعقّد المسألة ويشير ذلك إلى أن المجتمعات المغاربية والعربية التي تعيش، حاليا، تخلفاً حضاريا شاملا، ما زالت لا تمنح حيّزا للحريات الفردية، ولا تعترف بالكيان الخاص للإنسان وبحقوقه. فهيّ لم تتمكّن بعد من صياغة مشروع يعالج مشكلات الفرد العربي الذي تعقّدت أوضاعه وأصيبت شخصيته بالمرض، نتيجة التطور الحاصل في الضفة الغربية الأخرى من العالم، وما يطرحه كلّ ذلك من مفارقات وتحديات.

يبدو الفضاء في روايتي **رجل لرواية واحدة** و **نخب الحياة**، فضاءً روائياً مغلقاً ومتخيلا لا نكاد نجد فيه بصمة للثقافة المحليّة ويظهر ذلك جليًا من خلال صالحة التي تقدّم في الرواية الأولى على أنها امرأة متحرّرة، لها شقة خاصة، و تخرج مع الزملاء للترفيه ولها علاقات متنوعة مع الرجال بحكم منصبها كصحفية، ويظهر ذلك أيضاً من خلال سوسن الفتاة التونسية البرجوازية العبثية، التي سافرت إلى بون في رحلة بوهيمية بحثًا عن الحرية المطلقة. إنّ الفضاء المقدم في هاتين الروايتين يعالج المشاكل الخاصة بنخبة معينة، والتي قد تتشابه مع هموم مجتمعات غير عربية وغير إسلامية. إنه يمكن القول بأنه فضاء متخيل يهدف إلى مشاكسة الواقع الواقعي، ومقابلته بنموذج آخر مغاير. لقد غلب على رواية **رجل لرواية واحدة** طابع التأمل والاستبطان الداخلي لأغوار النفس والمجتمع، وبذلك جاءت هذه الرواية في شكل تعليقات وانطباعات وانفعالات وأفكار حدّدت وجهة نظر الراوية للذات والمجتمع. أمّا بخصوص رواية **نخب الحياة** المؤسسة على اللغة الواقعية فإنها لا تخلو من بعض الصور الشعرية وأسلوب الحوار والاسترجاع.

خاتمة

إنّ دراسة الفضاء في المتن الروائي ليست أمراً يسيراً لا سيما أنّنا بصدد فضاءٍ لغوي لا يمكن تلمسه إلاّ من خلال بنيته في قراءة تحليلية، فالفضاء فضاءات، ولكل قارئ فضاؤه الخاص.

لقد أفضت بنا المقاربة النظرية في المدخل إلى أنّ مصطلح الأدب النسائي ينطوي على تناقض رئيس بين ضرورة تحديد الإنتاج الأدبي للمرأة وبين الاعتراف بكونية إبداعيته. فارتباط الأدب بجنس كاتبه، قد يعني انحساره في قضية خاصة، الأمر الذي يحيل إلى نفي صفة الكونية الإنسانية الإبداعية عن هذا النوع من الأدب، أماّ مسألة الخصوصية في الأدب النسائي فإنها في نظرنا لا تلغي الخصوصيات الأخرى ولا تتعارض معها، لأنه يمكن للنص الواحد أن يتوفر على الكثير من الخصوصيات، وقد توصّلنا إلى أنّه لا توجد خاصية بيولوجية أنثوية في كتابة المرأة بقدر ما توجد فيها خاصية ثقافية أنثوية. كما اتضح لنا أنّ الاختلاف في هذا النوع من الكتابة، يعبر عن الوعي بالذات كفرد مستقل الشخصية، و يؤكّد قضية الاعتراف بالتنوع والتعدد.

لقد ارتأينا أنه من الضروري أن نعالج التناقضات التي أحيطت بهذا المصطلح بالرجوع إلى النص النسائي ودراسته، وإعطائه تسميةً معينة، انطلاقاً من أرضية علمية ونقدية، وهكذا اقترحنا ثلاثة حلول لمعالجة إشكالية مصطلح الأدب النسائي:

1ـ فإما أن نتبنى مصطلح الأدب النسائي، ونعطيه مضموناً ما.

2 ـ وإمّا أن نقصره على الإنتاج الأدبي الذي يهتم بقضايا المرأة فقط، وفي هذه الحالة، نؤكّد على أن إنتاج الأدب النسائي لا يقتصر على المرأة وحدها، إذ يمكن للكاتب الرجل أن يقدم أدباً من هذا النوع أيضاً و يترتب عن ذلك أن لا ندرج الكثير من كتابات النساء ضمن هذا التصنيف، باعتبار أنّها ليست منشغلة بقضايا المرأة وحدها.

3 ـ أمّا الحل الثالث فيتمثل في أنّ نرفض هذا المصطلح بالنظر لما يتصف به من تصنيف إيديولوجي جنسي.

لقد عمدنا إلى العمل بالاقتراح الأول وقمنا بوضع مفهوم خاص لهذا النوع من الأدب الذي هو في نظرنا كتابة تنتجها المرأة لتبرز من خلالها تجربتها الإبداعية الذاتية والإنسانية بوصفها كياناً مستقل الشخصية. فنحن نرى أنّ الأدب النسائي فرع من الأدب العام لا يمكن أن تكون له أهمية إلاّ بما يتوفّر عليه من قيمة أدبية وإنسانية.

أمّا فيما يخص ظهور الرواية النسائية المغاربية باللغة العربية فقد تأخّر إلى مرحلة ما بعد استقلال الدول المغاربية، وينسحب هذا التأخر على الرواية المغاربية بصفة عامة مقارنة بنظيرتها المكتوبة باللغة الفرنسية. ويتميّز الإنتاج الروائي النسائي في هذه الدول بالمحدودية من حيث الكم والكيف، رغم التفاوت الطفيف الملحوظ من بلد مغاربي إلى آخر، كما يتميز بخاصية السيرة الذاتية.

على ضوء الدراسة التطبيقية التي قمنا بها تبيّن لنا أنّ تركيز الاهتمام حول عنصر الفضاء الروائي كفيل بالكشف عن البنية العميقة للنص حيث هو متسرب ومتوغل إلى درجة أنه يمكن القول أنّ الفضاء هو النص في حدّ ذاته. وباستعارة مفهوم غريماس نقول إن الفضاء دال يحمل مدلولاً ثقافياً.

بناءً على هذا باشرنا دراستنا للفضاء، التي تدرّجت من بنية سطح النص إلى بنيته العميقة، حيث حددنا العلامات الموضوعاتية المهيمنة، وأبرزنا الإطار الفضائي للسرد، وتوقفنا عند منعطفاته الكبرى فيهما، لما لذلك من أهمية

دلالية، كما قمنا بعملية استقرائية تحليلية للعلامات الفضائية في سياقها التاريخي والاجتماعي داخل النص. بعد ذلك قمنا بقراءة تأويلية لأنماط الفضاءات المتواترة في نصوص المدوّنة الروائية بكل جزئياتها البسيطة مثلما عملنا على تحديد وتلمّس أهم الرؤى الماثلة فيها.

في هذه الروايات لفت انتباهنا أنّ البطل هو امرأة، إلاّ في رواية **ذاكرة الجسد**، لأحلام مستغانمي التي كان بطلها المحارب المعطوب «خالد» وتميّزت البطلات بأدوار مهنية ثقافية، باستثناء «زهرة» بطلة رواية **عام الفيل** التي هيّ امرأة بسيطة، خاضت تجربة النضال ضد الوجود الفرنسي في بلادها المغرب بوطنية عفوية فجّرها ظلم جنود المحتلّ. إلى جانب ذلك تمحور صراع البطلات حول المشاكل الوجودية والاجتماعية والسياسية للمرأة بشكل خاص. بيد أنّ ذلك لم يخل تماماً من حساسية إيديولوجية(رجل / امرأة)، لاسيما في روايتي **رجل لرواية واحدة** و**عام الفيل** اللتين عالجتا موضوع الطلاق، والعلاقة الزوجية اللامتكافئة. إنّ نصوص مدوّنتنا الروائية قد جسّدت الهاجس النسائي، حيث ارتبط موضوع المرأة فيها بقضايا اجتماعية وقانونية وسياسية شاملة، واستخدم كل هذا كوسيلة لتعرية واقع مغاربي عام لم يتمكن بعد من إرساء مشروع مجتمع مدني يكفل كرامة وحرية أفراده.

بفضل هذه الدراسة تبينت لنا أهمية التركيز على معالجة الفضاء كعامل سردي لكشف التحولات الدلالية للنص وتمفصلاته السردية، ما جعلنا نستنتج ظاهرة تعدد وظائف الفضاء في المدونة: التأطيرية والإيهامية، والسردية والدلالية. فضلا عن ذلك فقد مكنتنا عملية الكشف عن هذه الشبكة من الوظائف من معاينة تنقلات الشخصيات العاملية فحددنا مجال تحركاتها ودوافع قلقها ورحيلها وتمردها ويأسها، كما أدركنا أيضا كيف يصبح الفضاء الروائي عاملاً محركاً للعوامل السردية الأخرى ومتحكماً بخيوط اللعبة الروائية. لقد كان الفضاء حافزا لتمرد بطلة **نخب الحياة**، التي قضت جلّ أوقات إقامتها ببون الألمانية

في حانــة الفندق أو في غرفتها المغلقــة بحثا عن متعة الضياع والغياب والانتهاك تأكيدا منها لذاتها المستلبة. أمّا بطلة **رواية لرجل واحد**، فقد انغلقت داخل شقتها الخاصــة لتكابد صراعا مريرا بين الرغبة في التحرر وبين الكبت المفروض عليها مــن قبل مجتمــع تنتفي فيه العلاقات الســوية بين المرأة والرجــل، حتى في داخل العلاقة الزوجية الشرعية، ما جعلها تلجأ إلى الانغلاق والرفض، مفضّلةً الطلاق من زوج لا يعاملها بإنصاف، ومتمسكة بعدم الرضوخ في الوقت نفسه للعشيق.

فــي هذا الســياق لاحظنا أيضــا أنّ الفضاء فــي روايتي **ذاكرة الجســد** و**عام الفيل** متحكّم إلى حدٍ كبير بمصائر الشــخصيات العاملية، والمثال الدال على ذلك هو أنّ الفضاء السياسي لمرحلة ما قبل الاستقلال قد منح خالد و زهرة» البطولة والمجد، أمّا فضاء ما بعد الاستقلال فقد حكم عليهما بالإقصاء والغربة والانكســار، ونتيجة لذلك اختار خالد غربة المنفى، وعاشت زهرة غريبة بين أهلها.

وبإيجاز فإنّ الروايتين قد عالجتا مظاهر التحوّل السلبي الذي آل إليه الوضع الاجتماعي والسياسي في مرحلة ما بعد استقلال الجزائر والمغرب عبر تمفصلات الفضاء حيث تلاشت القيّم النضالية والثورية وحلّت محلّها قيّم أخرى مناقضة لهــا تمامــا. وهنــا اســتنتجنا أن الروايتين قــد ثمّنتا الفضــاء الثــوري(في الجزائر) والنضــالي(في المغرب)، وفي الوقت نفســه أكّدتا على ســلبية الواقع الجديد الذي أفرزه الاستقلال.

لقد حضر الفضاء في نصوص المدوّنة في شــكل أنماط تقابلية متضادة: فضاء المدينة العربية قبل الاســتقلال / بعد الاســتقلال، الداخل / الخارج، الخاص / العــام، المدينة العربيــة / المدينة الغربية الهنا / الهنــاك، كما حضر أيضا من خلال موضوع الجســد في علاقته بالذاكرة، والمدينة ـ والوطن كعلامات بارزة. لقد تم كل ذلك من خلال ارتباط هذه العلامات بموضوع الجســد والتاريخ والمجتمع في إطــار قيّم ومعايــير جماليــة وأخلاقية وثقافيــة صادرة عن مخيــال عربي حسي تقليــدي وآخر غــربي إباحي. بناءً عــلى ذلك نجد أنّ الموضوعــات المطروحة في

المدوّنـة الروائية تتوفّر على درجة من الجـرأة والتحرر إذ تمكّنت من كسر المحرّم السـياسي كـما في روايتي **ذاكرة الجسـد**، و**عـام الفيل** وذلك عبر محاسـبة للذات والتاريخ ومن خلال قراءة نقدية واقعية لتحولات الوضع في الجزائر وفي المغرب قبل وبعد الاسـتقلال. هنا ينبغي أن نسـجل أن رواية **نخب الحياة** و رواية **رجل لرواية واحدة** لم تخلوا من إباحية جنسية، بعكس رواية **عام الفيل** للكاتبة ليلى أبو زيد التي تنتفي فيها هذه العوالم الجنسية. ويلاحظ أنّ الحديث عن الجسد والرغبة والجنس قد ورد مدثرا في لغة شعرية مليئة بالإثارة، لاسيما في رواية **ذاكرة الجسد** ورواية **رجل لرواية واحدة**، أماّ رواية **نخب الحياة** فقد عبّرت عن هذه المواضيع بجرأة أكبر وبلغة أكثر صراحة وواقعية.

رغـم انبثاق رؤى فضائية متقاربة من حيث الأنماط المتواترة عن هذه المدونة الروائيـة مثـل: الداخل / الخارج، المغلق / المفتوح، الهنـا / الهناك إلاّ أنّ ذلك لم يـؤد إلى التجانس التام على مسـتوى الرؤية العامة لمشروع المجتمع عند كل من الروائيـات أحلام مسـتغانمي وأمال مختار وليلى أبوزيد وفوزية شـلابي. في هذا السياق عاينا رؤية تحررية علمانية في **ذاكرة الجسد**، ورؤية تحررية فلسفية وجودية في **نخـب الحياة**، ورؤية تحررية وطنيـة دينية في **عام الفيل** ورؤية تحررية اجتماعية في **رجل لرواية واحدة**. فالتحرر هاجس أسـاسي في هـذه المتون الروائية، إلاّ أنّ الرؤية إليه، قد تحكّمت فيها مرجعيات فكرية مختلفة، وواقع اجتماعي وسياسي يختلف نسبياً من بلد مغربي إلى آخر.

إنّ الخلاصة العامة التي توصّل إليها هذا البحث تتمثل بشكل أساسي في أنّ الرواية النسائية المغاربية تسعى إلى مقاربة واقع اجتماعي وسياسي معقّد، كما أنها تلقي الضوء على الكثير من الجوانب المظلمة في حياة الإنسان المغاربي، ما يجعلنا نتفق مع الفكرة القائلة بأنّ أي نوع أدبي له هدف أنثر وبولوجي.

ملحق

I - سيَّر الكاتبات

II - ملخصات المدوّنة الروائية

ملخصات المدوّنة الروائية

1 ـ أحلام مستغانمي:

ولدت أحلام مستغانمي يوم13 أفريل 1953 بقسنطينة. درست بكلية الآداب بجامعة الجزائر حيث تحصّلت على شهادة الليسانس، واكتمل مسارها الجامعي بحصولها على شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع، من جامعة السوربون، في باريس تحت إشراف المستشرق الفرنسي الراحل جاك بيرك، سنة 1982. أصدرت أحلام مستغانمي أطروحتها هذه في كتاب بعنوان: *Algérie, Femme et Culture, Paris, L'Harmattan, 1985*

بدأت أحلام مستغانمي رحلتها الأدبية في السبعينات، حيث عرفت أولاً كشاعرة وككاتبة صحفية، كما اشتغلت في الإذاعة الجزائرية، وقدّمت برنامجا شعريا بعنوان «همسات».

صدر لها في الشعر هذه الدواوين:

1 ـ على مرفأ الأيام، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1972.

2 ـ الكتابة في لحظة عري، دار الآداب، بيروت، 1976.

3 ـ أكاذيب سمكة، موفم للنشر، الجزائر، 1993.

ثم انتقلت إلى كتابة الرواية في التسعينيات، حيث قدّمت إلى يومنا هذا ثلاث روايات وهي :

1 ـ ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، 1993. ط1.

2 ـ فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، 1998.

3 ـ عابر سرير، دار الآداب، بيروت، 2003

حازت أحلام مستغانمي على جائزة «نجيب محفوظ» للرواية سنة 1998 بالقاهرة عن روايتها **ذاكرة الجسد**، التي استطاعت بفضلها أن تنتزع «مكانة مرموقة على خريطة الإبداع الروائي العربي، وسجّلت اسمها بجدارة إلى جانب كتّاب الجزائر الكبار: الطاهر وطار ورشيد بوجدرة وواسيني الأعرج وعبد الملك مرتاض، و الروائيين الجزائريين الرواد الذين سبقوهم أمثال: كاتب ياسين ومالك حدّاد ومحمد ديب وعبد الحميد بن هدوقة»[1].

تتميز كتابات أحلام مستغانمي بجرأة كبيرة، لم نعتدها من قبل في الكتابات النسائية الأدبية، إلاّ في أعمال غادة السمان وليلى بعلبكي وكوليت خوري، ويكفي أن نتأمل عناوين مؤلفاتها حتى نلاحظ ذلك. نظر لهذه الميزة حظيت أعمال هذه الكاتبة الجزائرية بالترجمة إلى اللغات الكردية والفرنسية والإيطالية والصينية والإنجليزية.

---

(1) نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببلوغرافية الرواية النسوية العربية (1845 ـ 2004) (مرجع سابق)، ص. 108.

2 ـ ليلى أبو زيد:

وُلِدت ليلى أبو زيد في العام 1950 في القصيبة، في الأطلس الأوسط، وعاشت في الرباط حيث تلقت دراستها الجامعية، ثم سافرت إلى الولايات المتحدة، وهناك درست اللغة الإنجليزية والصحافة في تكساس بأوستين كما عملت في الإذاعة والتلفزة المغربية وفي عدة دواوين وزارية.

مؤلفاتها:

صدرت لليلى أبو زيد روايتها الأولى باللغة العربية بعنوان **عام الفيل**، عن مطبعة المعارف الجديدة بالرباط، سنة 1982 وعن دار الآفاق الجديدة ببيروت، عام 1983، وترجمت إلى الإنجليزية والألمانية. وقبل ذلك، كانت قد جرّبت الكتابة في حقل أدب الرحلة حيث صدر لها كتاب **بضع سنبلات خضر**، بتونس، عن الدار التونسية للنشر، عام 1979.

أمّا روايتها الثانية **رجوع إلى الطفولة** هيّ عبارة عن سيرة ذاتية، صدرت في الدار البيضاء، عن مطبعة النجاح الجديدة، عام 1993م وترجمت إلى الإنجليزية.

و في العام 1996 صدر لليلى أبو زيد كتاب **سيرة ذاتية** الذي كانت ترمي من ورائه إلى الإسهام في نشر الحقائق التاريخية المتعلّقة بالمغرب المعاصر، وخاصة، ما يتعلق منها بدور المرأة المغربية في حركة التحرّر. كما قامت بترجمة الدراسة التي وضعها محمد بن عزوز ومحمد مولاتو بالفرنسية: *Femmes marocaines et Résistance armée dans le Nord du Maroc* إلى العربية وهي بعنوان: **النساء المغربيات والمقاومة المسلحة في شمال المغرب**، ونُشِرت في مجلة وزارة الشؤون الاجتماعية، بالرباط، سنة1991.

أما رواية **العطلة** *Les Vacances*، فهي الرواية الثالثة لليلى أبو زيد وقد وضعتها الكاتبة باللغتين: بالعربية أولاً، ثم بالفرنسية بعد ذلك. وفي هذا

الشـأن أوضحت الكاتبـة في مقابلة مع جيمس غـاش James Gaasch مؤلف كتـاب **انطولوجيـا الرواية المغربيـة**[1] أن «لغـة الكتابة عندها هـي اللغة الأم العربيـة»[2]، وأن قيامهـا بوضع صيغة فرنسـية لهـذه الرواية كان بالنسـبة لها «تحدّيـاً ودحضـاً للذريعـة التـي تتعلّل بـأن إنتـاج أدب قومـي ووطني بلغة أجنبية يكون سـببه العجز عن الكتابة باللغـة الأم»[3]. ترمي ليلى أبو زيد من وراء ذلـك إلى الـردّ على الكتاب المغاربـة الذين يكتبون بالفرنسـية: «إنه من غير المسـتحيل على الكاتب أن يسـتخدم لغةً أخرى يعرفها، لاسيما إذا كانت هـذه اللغـة لغته شريطة أن يرغب في ذلك وأن يريد حقـاً وأن يبذل جهداً في سـبيله»[4] أمّـا الرواية الرابعة التي تحمل عنـوان **الفصل الأخير**، فقد ظهرت في طبعتها الأولى بالدار البيضاء، عن مطبعة النجاح الجديدة، سنة 2000.

بالإضافـة إلى هذه المؤلفات فقد صدرت للكاتبة مجموعة قصصية عنوانها **الغريب**، بالدار البيضاء عن المركز الثقافي العربي وذلك في عام 2001. مما لا شـك فيه هو أنّنا نلمس في سيرة الكاتبة مثابرة واعية على ممارسة فعل الكتابة في شـتى الأجنـاس والحقول الأدبية. هـذا وينبغي التنبيـه إلى أنّ ليلى أبو زيد تمكّنـت من إنتاج أربع روايـات متتالية وذلك أمر نادراً ما نراه عند الكاتبات العربيات، حيث أنّ أغلبهن اكتفين بإنتاج رواية أو روايتين.

---

(1) James Gaasch, Anthologie de la nouvelle maghrébine,) Ediff, Casablanca 1996

(2) Salim Jay, Dictionnaire des écrivains marocains – Ediff 2005, p.30

(3) Ibid, p. 30

(4) Ibid, p. 31

3 ـ فوزية شلابي[1]:

فوزية شـلابي، واسمها الثلاثي فوزية بشـير شلابي، ولدت في الأول من شـهر آذار / مارس 1955، في طرابلس عاصمة ليبيا، وهناك تلقت تعليمها الابتدائي والثانوي وفي عام 1977 تحصلت على شـهادة الإجازة (ليسانس) في الفلسـفة والاجتماع من كلية التربية في جامعة الفاتح. بدأت بنشر إنتاجها الأدبي في عـدد مـن الصحـف والمجـلات: الرائـد، الفجر، الجديـد الطالب الزحف الأخضر، الأسبوع الثقافي الأسبوع السياسي، الجماهيرية.

لقد شاركت فوزية شلبي في عدد من الندوات والمؤتمرات الأدبية والفكرية: مؤتمر المرأة في موسكو في عام 1975، مؤتمر وزراء الإعلام العرب في تونس في عـام 1981، منتدى الفكر المغاربي في تونس في 1982، ندوة المرأة والإسـلام في البرلمـان الإيطالي في روما في عـام 1991، ندوة دبلن في عام 1978، وندوة وارسو في عام 1978.

إلى جانـب هـذه النشـاطات فقد تولـت فوزية شـلبي عدداً مـن المهمات الإعلامية، منها: أمينة لجنة التحرير في صحيفة الأسبوع الثقافي، و في صحيفة الأسـبوع السـياسي، ثـم في صحيفة الجماهيريـة، ثم أمينة شـعبة الصحافة في اللجنـة الإداريـة للإعلام الثوري، ثم أمينة شـعبة الثقافة في اللجنة الشـعبية العامة للإعلام والثقافة، ثم أمينة الهيئة العامة لإذاعة الجماهيرية.

و هـيّ عضـوة في هيئـة تحرير مجلـة «لا» وعضـوة في اللجنة الشـعبية للمنشـأة العامة للنشـر والتوزيـع والإعلان، وأمينـة اللجنة الشـعبية العامة للإعـلام والثقافة والتعبئـة الجماهيرية وعضوة في رابطـة الأدباء والكتاب في الجماهيرية، كما حصلت على وسام الفاتح للإبداع في عام 1989.

كتبـت الأديبة فوزية شـلبي في مجالات الشـعر والقصة القصـيرة والرواية وغلب الشعر على نتاجها وصدرت لها الكتب الشعرية التالية:

---

(1) عبد الله سالم مليطان، معجم القصاصين الليبيين،ج1، دار مداد، طرابلس،ط1، 2001، ص.362ـ363

- في القصيدة التالية أحبك بصعوبة، منشورات المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1984.

- بالبنفسج أنتَ متّهم، منشورات المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1985.

- فوضوياً كنتَ و شديد الوقاحة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1985.

- عربيداً كان رامبو، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس 1986.

- والسكاكين أنتَ لحدها يا خليل، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، سرت، ليبيا، 1986.

من مؤلفاتها القصصية:

- صورة طبق الأصل للفضيحة، منشورات المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1985. أما في جنس الرواية فقد صدر لها: - رجل لرواية واحدة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1985.

ومن مؤلفاتها الأخرى:

- قراءات عاقلة جداً، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، سرت- ليبيا، 1985. وهيّ عبارة عن خواطر أدبية.

- قراءات مناوئة، الدار الجماهيرية، طرابلس، 1983.

- في الثقافة والحرب، ليبيا، تونس، الدار العربية للكتاب، 1984. (دراسات في الأغنية السياسية الثورية).

4 ـ آمال مختار:

ولدت آمال مختار سنة 1964 في تونس. درست العلوم الطبيعية وعملت في الصحافة في مجال الثقافة منذ عام 1985، وفي العام نفسه بدأت الكتابة القصصية.

ذاع صيت آمال مختار في مجال كتابة القصة منذ صدور روايتها الأولى **نخب الحياة** في بيروت سنة 1993.

في العام 2003 أصدرت كتابها **لا تعشقي هذا الرجل** عن دار المغاربية للطباعة والنشر في تونس، وهو مجموعة قصصية واصلت فيها هذه الكاتبة التونسية التجديد هاجساً فكرياً وفنياً، مع استعمال لغة لا تخلو من انتقاء وإيحاء أحياناً.

في العام نفسه أصدرت أيضاً رواية أخرى لها بعنوان **الكرسي الهزاز** عن دار سيريس في تونس، وتتمحور الرواية حول مأساة فتاة عانت من الاغتصاب وعواقبه النفسية والمعنوية، وتختلف بطلة هذه الرواية منى عبد السلام،اختلافا جذرياً عن سوسن بن عبد الله بطلة رواية **نخب الحياة** القوية القادرة المتماسكة وسيدة نفسها. فمنى في رواية **الكرسي الهزاز** امرأة مهزوزة من الداخل وذات نفسية محطمة حتى المرض، وهيّ نموذج المرأة التي يبدو ظاهرها جميل وأنيق، ولكن باطنها حطام مدمّر كالرماد، ومليء بالغرف المظلمة والجدران المنهارة.

بالإضافة إلى هذه المؤلفات فقد صدرت لها رواية **مايسترو**، عن دار سحر للنشر بتونس، سنة 2006.

حازت الكاتبة أمال مختار على جوائز أدبية عدّة من أبرزها: جائزة وزارة الثقافة التونسية للإبداع الأدبي عام 1994.

لم تلتزم آمال مختار بمذهب أدبي معيّن، رغم غلبة النزعة الواقعية على كتاباتها كما أنها تهتم كثيراً بتداعي الخواطر وتدفق الذكريات وإن كانت لا

تتوانى عن استخدام بعض الأساليب المألوفة مدفوعةً على الدوام بالتجاوز والتجديد والابتكار.

تعتبَرَ آمال مختار علماً من أعلام التجديد في الكتابة القصصية في تونس وهي أبرز ممثلات المحاولة النسائية الجريئة في معالجة الواقع ومتابعة اختلاف القيّم وتياراتها المتضادّة. للكاتبة آمال مختار رأيها الخاص في الكتابة النسائية في البلدان العربية فهي ترى أن كتابة النساء في هذه البلدان غالباً ما تتسم بالدوران حول الموضوع أو بالصمت أو بالسكوت عنه، وبانعدام التعمّق في الموضوع وصلبه وكأن الكتابة والمرأة ضدّان. بالنسبة لها فإن هذا اللبّ هو ما يعنيها تحديداً من الكتابة. ففي حوار أجري معها ونشرته مجلة «الراية» القطرية تقول: «بالنسبة إليّ، الكتابة مسؤولية خطيرة جداً لأنها ليست مرتبطة باللحظة الآنيّة فقط، لأنها فعل خالد، وهذه هي الخطورة التي على الكاتب أن يعيها جيداً ويعرف لماذا يكتب»[1].

ويبقى التحرر والبحث عن الحرية والبحث في جوهر المفاهيم والعلاقات في الواقع الجديد المعقد بعامة، وفي ما يتصل بشخصية المرأة بخاصة أبرز هاجس في أعمالها. تقول في هذا الصدد: «أمارس حريتي على الصفحات حرية الكتابة ثمنها باهظ جداً لأنه عندما تكتب وتكون صادقاً فعلاً تنسي الآخرين، وتنسي الرقيب وتحارب رقيبك الذاتي (...) والكتابة بحرية هي طريقة للمعالجة، فهي دواء النفس المريضة، لكن عندما يضع الكاتب الرقيب في ذهنه، فإنه سيُصاب بالخوف والارتباك لأنه سيري الرقيب متجسداً في شكل مرعب (...) فالرقيب الذاتي أخطر من الرقيب الآخر»[2].

---

(1) مجلة الراية القطرية، 10 مايو / أيار 2008، ص.34.

(2) المرجع نفسه، ص.34.

II - ملخصات المدوّنة الروائية

1 ـ ذاكرة الجسد للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي:

تتألف رواية **ذاكرة الجسد** من ثلاثة أقسام ينتهي أولها بسفر خالد بن طوبال وهو الشخصية الرئيسة في الرواية إلى تونس وهو جريح طلباً للاستشفاء، حيث تبتر يده ويترك النضال المسلّح. يبدأ القسم الثاني من هذه الرواية بعودته إلى الجزائر بعد الاستقلال وعدم تأقلمه مع الأجواء السياسية الجديدة المتّسمة بالتعفن، فيغادر الجزائر إلى فرنسا، مفضلاً حياة المنفى على العيش في وطن خان نظامه مبادئ الثورة، أمّا القسم الثالث فيبدأ حين يتعرّف على حياة التي يعيش معها قصة حب مرتبكة تنتهي بزواجها بأحد العسكريين الانتهازيين. هكذا يدخل خالد في مرحلة عذاب يصل إلى أقصى حدّ له بموت أخيه في أحداث أكتوبر 1988 فيضطر حينئذ إلى العودة النهائية إلى الجزائر.

تدور أحداث رواية **ذاكرة الجسد** في أربع مدن، بقسنطينة، تونس، الجزائر العاصمة، وباريس. تشكّل قسنطينة مكان الثورة والمعارك والجرح، وتجسد تونس الملجأ الذي حاول أن يلملم آلام خالد بمستشفى حي «باب السويقة» بعد أن جرح برصاص المستعمر ومن ثم بترت يده. في غرفته القريبة من هذا المستشفى يباشر خالد الرسم لأول مرة باليد الأخرى، بعد أن نصحه الطبيب بممارسة الرسم كطريقة للشفاء. بالإضافة إلى ذلك تمثل تونس ملجأ للجزائريين الهاربين من قمع الاستعمار وإليها انتقل القائد الثوري سي الطاهر بعائلته خوفا من انتقام الجنود الفرنسيين. في تونس ولدت أحلام

الابنة الوحيدة لـ «سي الطاهر»، في غياب الأب الذي لم يكن يزور عائلته إلا نادرا، بحكم مسؤوليته الكبرى المتمثلة في قيادة جيش التحرير.

في بيت سي الطاهر بتونس، كان اللقاء الأول لخالد بالطفلة الصغيرة، التي سميّت على يده باسم أحلام حسب رغبة الأب سي الطاهر الذي استشهد سنة 1962، وبتكليف منه، بعد أن كانت الأم قد أطلقت عليها اسم حياة.

أما الجزائر العاصمة فهي المكان الذي ارتبط به خالد بحكم الوظيفة حيث شغل فيها بعد الاستقلال منصب مسئول النشر، وهيّ وظيفة كان بالا مكان أن تمنحه فرصة«تغيير العقليات والقيام بثورة داخل العقل الجزائري»[1]. بيد أن الوقت لم يكن مناسبا لذلك لأن الثورة الثقافية التي فرضها خطاب الاشتراكية في ذلك العهد لم تكن في الحقيقة سوى شعاراً مقنعا للقمع الثقافي والسياسي الذي هيّمن على تلك المرحلة. حسب مقتضيات النظام كان على خالد أن ينهض بمهمة الرقيب الأمر الذي كان يثير في نفسه نوعاً من الإحساس بالحاجة للمبادئ التحررية التي ناضل من أجلها، وهكذا فإنه لم يجد بدًا من تقديم استقالته: «كنت أشعر بالخجل وأنا أدعو أحدهم إلى مكتبي لإقناعه بحذف فكرة أو رأي كنت أشاركه فيه»[2].

في هذا الجو الخانق التقى خالد بالشاعر الفلسطيني زياد، الذي كان طالباً بالجزائر والذي صار صديقا حميما له وكان ذلك اللقاء محطةً أخرى في حياته وسببا غير مباشر في مغادرته للبلاد.

أما باريس، فقد كانت المنفى والمأوى الذي انكفأ فيه خالد على أوجاع الذاكرة، وقد تجسدت ملامحها من خلال مجموعة من الأماكن التي ارتبط بها بعلاقة ما، وهي: شقته بغرفها ومرسمها، وقاعة العرض، والمطعم المجاور للشقّة، وبيت سي الشريف عم حياة. رغم أن باريس فضاء أنيق وجميل إلا

---

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص.167

(2) المصدر نفسه، ص.169

أنها لم تكن تمثل بالنسبة إليه إلا «مربعا للغربة والجنون»[1] فجّر فيه طاقة الرسم والحب. هناك ارتبط خالد بعلاقة فنية وجسدية مع الفرنسية كاترين التي ظلّت على هامش الجرح لأنّ أحدهما لم يتعمق في فهم الآخر. وفي باريس التقى خالد بالطالبة الجزائرية أحلام، التي أيقظت رجولته ومنحته الأمل في التصالح مع الواقع والذات، فكان الحب بينهما مستحيلا لأسباب عديدة من بينها السن واختلاف الأجيال، وتغيّر القيم.

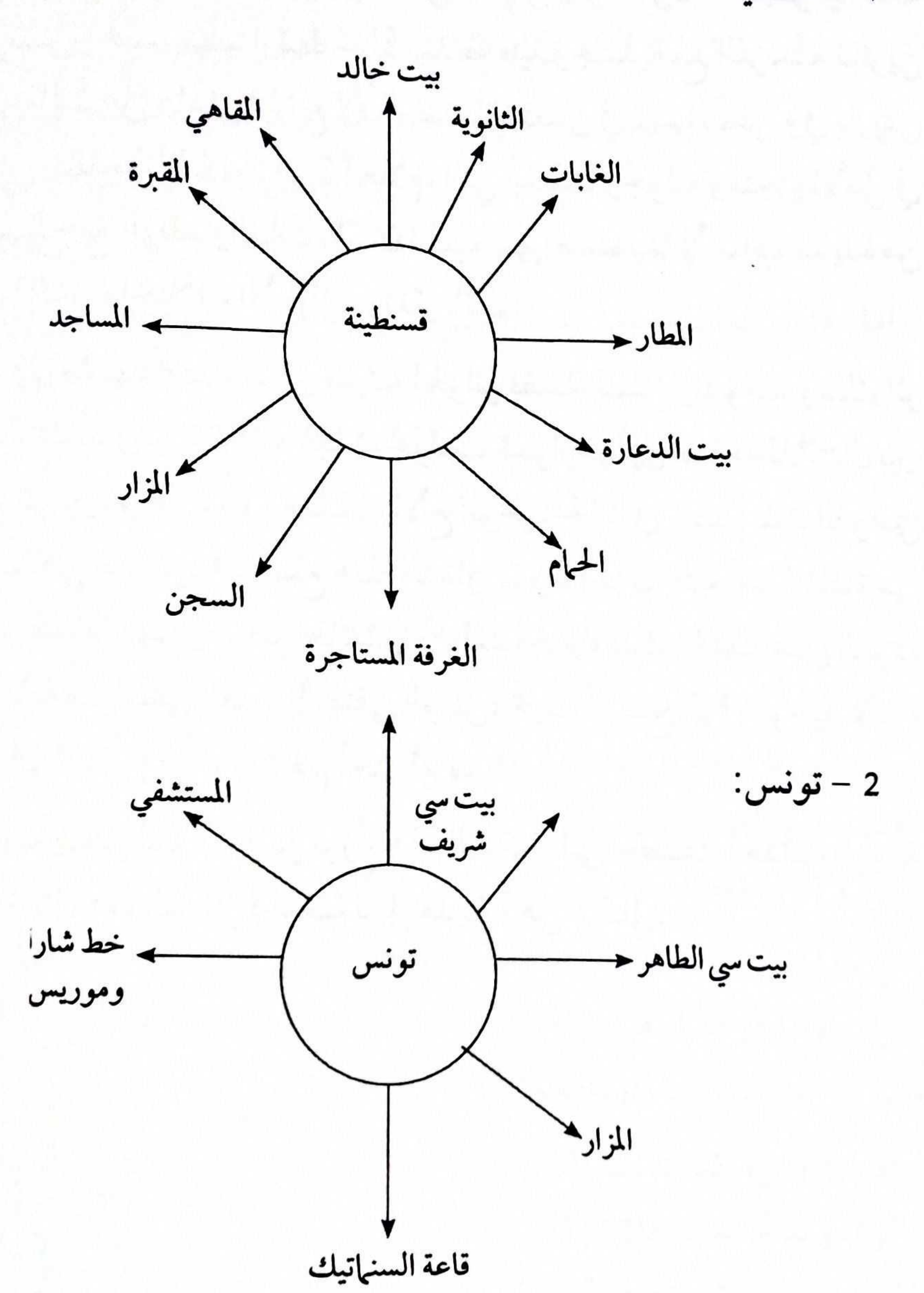
وفي مشهد آخر، تبدو مدينة الجزائر فضاءً للقتل والموت، وذلك اثر أحداث أكتوبر 1988، حيث تحوّلت شوارعها إلى ساحة للاقتتال بين الجزائريين، وحيث قُتل حسان، الأخ الوحيد لخالد في خضم تلك الفوضى برصاص طائش: «ما أفظع هذا الدمار... وما أحزن جثة أخي الملقاة على رصيف يخترقها رصاص طائش»[2]. لقد أجبره ذلك الحدث على العودة النهائية من منفى الغربة إلى منفى الوطن، حيث أصبح الولي الوحيد لأبناء حسان الستة الذين لم يعد لهم أحد غيره.

إنه يمكن لنا أن نعاين توزع هذه الأمكنة التي لخّصت أحداث الرواية من خلال هذه الدوائر الخاصة بكل مدينة وهي كالتالي:

(1) المصدر السابق، ص.28

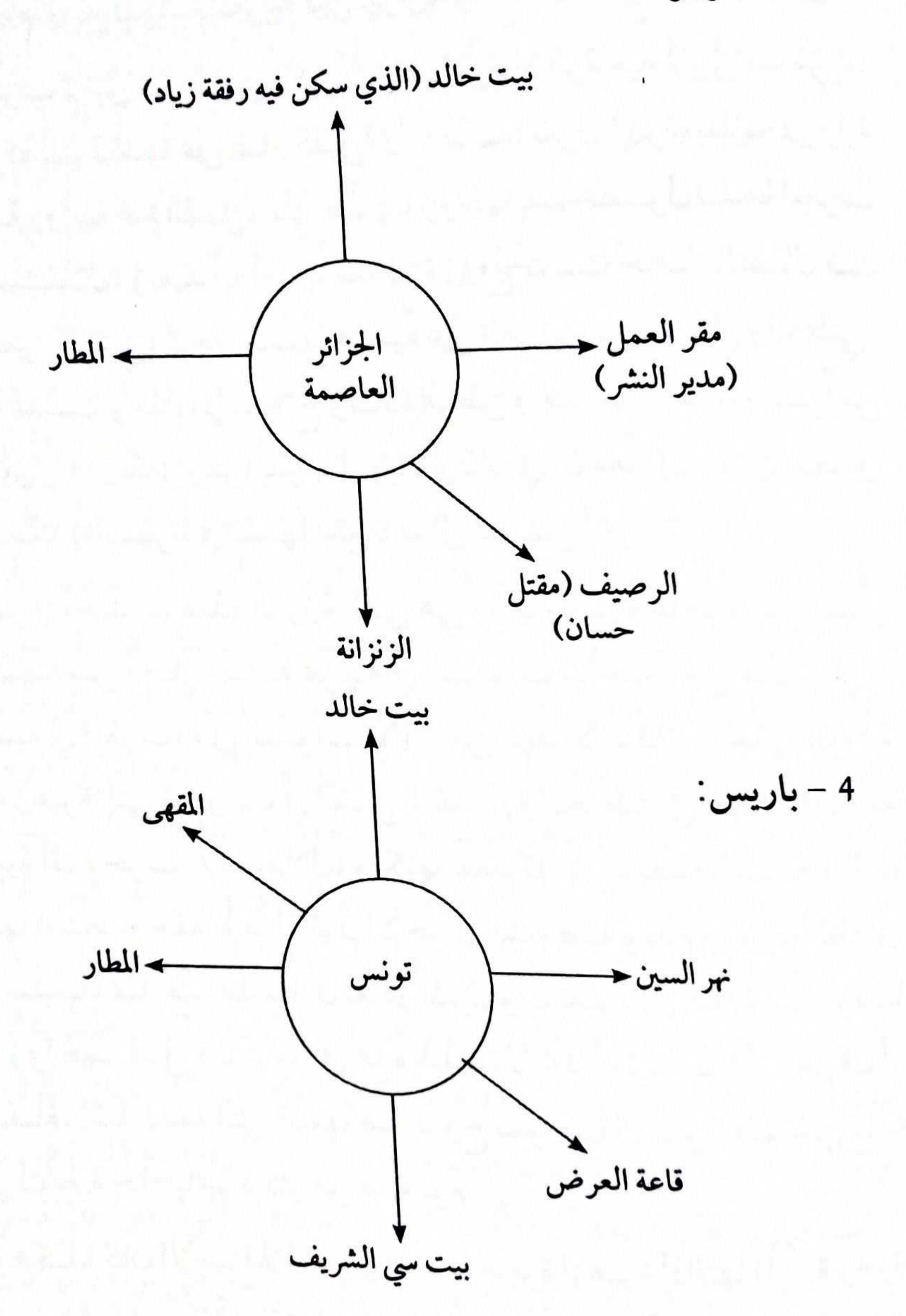
(2) المصدر نفسه، ص.473

1 - قسنطينة



قسنطينة
بيت خالد
الثانوية
الغابات
المطار
بيت الدعارة
الحمام
الغرفة المستاجرة
السجن
المزار
المساجد
المقبرة
المقاهي
2 - تونس:
تونس
بيت سي
شريف
بيت سي الطاهر
المزار
قاعة السنماتيك
خط شارا
وموريس
المستشفي

3 - الجزائر العاصمة:



4 - باريس:

2 ـ عام الفيل للكاتبة المغربية ليلى أبو زيد:

«الكرب لم تبقَ منه سوى ذكريات باهتة، وعام الرفاهية لم يبقَ منه شيء. سمّيته كذلك قياساً على عام الفيل!»[1]، هكذا تقول زهرة، بطلة الرواية في خاتمة رواية **عام الفيل**، التي طلّقها زوجها بعد حصول بلدها المغرب على الاستقلال، وبعد أن أمضيا معاً فترة زواج كانت حافلة بالنضال ضد المستعمر الفرنسي، لتجد نفسها ضحيةً على الصعيدين: العائلي والوطني. بعدما انقلب رجال الإصلاح وقادة الوطن وأصبحوا «أشدّ خطراً من الاستعمار!»[2] تكفر زهرة بالرجال وبالأوطان في آن معاً. إن هاتين المحنتين قد اختلطتا وانصهرتا في نفسها فغيرتاها إلى شخص آخر.

تجري أحداث هذه الرواية التي هي رواية امرأة عاجزة عن التنكّر لأصالتها من أجل حداثة غربية في السنوات الأخيرة من عهد الحماية الفرنسية في المغرب، وفي السنوات الأولى من عهد الاستقلال. تحكي الرواية قصة زهرة التي شاركت في العمل النضالي وانخرطت في حركة المقاومة الوطنية أثناء حرب الاستقلال، ولكنها تفقد كل شيء بعد الاستقلال لأن زوجها استخدم حقه طبقاً لقانون الأحوال الشخصية وقدّم لها ورقة الطلاق دون سبب، مما تحتّم عليها أن تغادر المنزل وأن تعود إلى البلدة التي تركتها يوم زواجها قبل 23 عاماً. في هذه البلدة لا تجد زهرة أهلاً أو معارف أو أصدقاء، أمّا النفقة التي قدّمها لها الزوج بموجب القانون فلم تكن كافية حتى لتغطية حاجياتها لأكثر من مائة يوم.

وهكذا كان الاستقلال بداية لتجربة مريرة لزهرة أذاقتها المرارة وجراء هذا نراها تتخذ موقفاً مناقضاً لموقفها النضالي السابق، فتُدين ذلك الاستقلال وترى فيه سبب تعاستها، وتبلغ بها المرارة حدّ الكفر بالوطن الذي ناضلت

---

(1) ليلى أبوزيد، عام الفيل، (مصدر سابق)، ص.90

(2) المصدر نفسه، ص.72

من أجله، والذي صار بعد الاستقلال غارقا في البؤس في ظل نظام لا يملك برنامجاً اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً بديلاً وجديراً بمرحلة ما بعد الاستقلال.

في ظل هذا الوضع تلجأ زهرة إلى المؤسسة الدينية فتذهب إلى شيخ الجامع طالبة منه الحماية الاجتماعية والنفسية والتخفيف من المصائب التي لحقت بها بسبب هذا الاستقلال. تفشل زهرة المرأة المناضلة في الحصول على عمل في مؤسسة وطنية يضمن لها العيش بكرامة، فتلجأ إلى مؤسسة المستعمر الذي ناضلت ضدّه، فينتهي بها المطاف إلى العمل كخادمة منظفة في ملحقيته الثقافية التي خلّفها في البلد بعد رحيله، الأمر الذي جعلها تصرّح قائلةً: «تأكدتُ من حقيقة أساسية وهي أننا لا غنى لنا عن الفرنسيين.»[1] كما نجدها تقول في الفقرة الأخيرة من الرواية: «أنا الآن أشتغل وأعود إلى حجرتي، أعيش في حدود يومي. نسيتُ الماضي كما قلتُ للشيخ، نسيته تماماً كأنه لم يكن أو كأنه لا يعنيني (...) أريد أن أرضى رغم التدهور، أن أثبت أن الحياة لا يعمرها إلا الأنذال، أن كل شيء جديد ومتغيّر وعلى ما يرام»[2]. مع أنها في فترة نضالها كانت زهرة تقول: «ربي، هل ننسى ما تصنعه بنا فرنسا؟ (...) أثخنتنا جراحاً فتصوّرت أن بيننا وبينها بحاراً من دم لن ترمى فوقها الجسور أبداً. لم أتصوّر أن تربطنا بها العلاقات والمعاهدات وأفواج العمال»[3].

يتلخص مغزى رواية ليلى أبو زيد في أن الاستقلال الوطني، الذي لا يملك النظام برنامجاً سياسياً له على كافة الأصعدة اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً، لا يمكن أن يكون بالضرورة بديلاً أفضل لواقع المرأة من مرحلة الاستعمار، وهكذا نجد أن الأفكار التي جالت في رأس زهرة بطلة الرواية، والتي لهجت بها وفجرت على لسانها أقوالا وعبارات، هي آراء ومواقف تجاه الحياة الاجتماعية وتجاه تقاليد المجتمع والأوضاع السياسية التي استجدّت

---

(1) المصدر السابق، ص.87

(2) المصدر نفسه، ص.90

(3) المصدر نفسه، ص.54

في المغرب بعد الاستقلال. علاوة على ما تقدم فإن هذه الرواية تنطوي على بعد آخر، يتمثّل في تمسّك زهرة، المرأة المناضلة، بما رأت فيه خشبة خلاص من المشكلات التي أطبقت عليها من طلاق وخيبة أمل، وقد تجسّدت خشبة الخلاص هذه في عودتها بقوة إلى الإيمان الديني. تتضح هذه العودة من خلال اشتداد أواصر العلاقة التي تربطها بشيخ القرية والثقة المتمادية التي تضعها فيه، إذ تبوح له بكل أفكارها وأسرارها ومشاعرها وخيباتها ومصائبها.

في هذه الرواية يمثل موضوع الطلاق نقطة انطلاق أساسية فجّرت درامية الحدث الروائي ويعد هذا الطلاق في ذهن بطلتها بمثابة المصيبة: «حلّ بي المصاب في أرذل العمر»[1]. وهو موضوع مرتبط بالعودة إلى الأهل، وهذا أمر طبيعي في مجتمع تقليدي مازالت المرأة فيه خاضعة للتقاليد والأعراف الإسلامية: «هذا هو العرف. شببتُ عليه بين أقوال وأفعال، ووجدتُ جدتي منذ وعيتُ تردد: المرأة ليس لها سوى زوجها أو عقارها. والأزواج لا تؤتمَن»[2]. لكن ما يزيد من مصيبتها هو أن والديها كانا قد غادرا دار الفناء إلى دار البقاء: «حلّ بي المصاب في أرذل العمر وأهلي أجداث في مقابر المدينة»[3]. ثم «فقد تغيّرت البلدة وأصبحت صقيعاً وثلجاً»[4] و«أوحالًا»[5]. و«روثاً»[6] و«خرائب»[7]. كما صارت «بلدة من بطون التاريخ لولا البلاستيك والكهرباء»[8].

---

(1) المصدر السابق، ص.6.

(2) المصدر نفسه، ص.20.

(3) المصدر نفسه، ص.6.

(4) المصدر نفسه، ص.12.

(5) المصدر نفسه، ص.12.

(6) المصدر نفسه، ص.12.

(7) المصدر نفسه، ص.12.

(8) المصدر نفسه، ص.12.

نقرأ في الروايـة أن زهرة قد خرجت من البلدة وهيّ دون العشرين ومنذ وفـاة أمها لم تعُد إلى هناك[1]. ما جعلها تنسـاها تماماً: «سـقط البلد من ذهني مثل وثيقة رسـمية فنسيته حتى احتجت إليه. حين قال: «سـتصلك ورقتك ومـا يخولـه القانون» فكرت فيه أتوماتيكيا»[2]. لم تجد زهرة في البلدة عوناً من أحد باسـتثناء شـيخ القرية الذي قدّم لها تفسـيراً للحالة التي تعتبرها الكاتبة بؤسـاً: «هـذا ما جـاءت به المكاتيـب»[3] أي الأقـدار، فتصحـح الراوية هذا التفسير قائلةً في تحدٍّ: «هذا ما جاء به الاستقلال»[4].

لم يبـقَ لزهـرة إلا أن تفـيء إلى ظلال الإيـمان وأن تعـود إلى الدين بعدما فقـدت الثقة في كل شيء من حولها: «أربعون عاماً تركتني مسـكونة بالمرارة. أقول أربعين وقد تكون أكثر. أنا أشـعر كأنها مائة. عشـتُ مخدوعةً في الرجل الذي تزوجته، ولم أعرفه إلا منذ الأمس»[5].

أما معارفها، من رفقاء النضال، فقد ذهبت بهم رياح التغيير[6]. «التقيتهم في درب النضال وأحببتهم. ذاك زمان! محال أن يتكرر. ذهبوا مع الاسـتعمار (...) الآن لا أحد يسأل عني. ولكن ما أدراهم؟ وحتى وإن دروا، هل يأتوني في هذه البؤرة وهم الآن قواد وباشـوات!»[7]. في الأخير اسـتكانت زهرة إلى إيمانها الديني، وقبلت العمل كمنظّفة في المركز الثقافي.

---

(1) المصدر السابق، ص.5

(2) المصدر نفسه، ص.5

(3) المصدر نفسه، ص.14

(4) المصدر نفسه، ص.14

(5) المصدر نفسه، ص.5

(6) المصدر نفسه، ص.87

(7) المصدر نفسه، ص.7

3 - رجل لرواية واحدة للكاتبة الليبية فوزية شلابي:

تدعى بطلة رواية **رجل لرواية واحدة** صالحة وهي امرأة مثقفة تعي أهمية الثقافة ودورها في المجتمع وفي تغيير العلاقات الاجتماعية وهي موظفة في إدارة رسمية.

بحكم اندماجها في النشاط الثقافي والعمل الصحفي تدخل صالحة في قلب شبكة العلاقات مع رجال النخبة المثقفة وذوي النفوذ، وفي قلب الصراع بكل مالها من ثقافة ووعي بالحرية وما يعتمل فيها من دفق نحو الانعتاق والتحرر وتحقيق الذات، وما فيها من رغبات وشهوات لا تكتمل الحرية إلا باحترامها وتلبيتها، وفي ذلك نجدها تعمل على صد ما يكبح هذا الدفق ويُطفئ وهجه، من قواعد اجتماعية تقنّن السلوك وتكبح التعبير عن العواطف والرغبات على نحو صريح مكشوف، وتفرض سلوك المداورة والمناورة في التعبير عنها بل تجتثها أحياناً أو تغتالها أو تشجع كبتها باسم أخلاق اجتماعية سائدة تعادي كافة أشكال التحرر، وبخاصة التحرّر الجنسي، وعلى نحو أخص تحرّر المرأة.

تستبطن البطلة صالحة ذلك كله في وعيها وتعبّر عنه أحياناً على نحو جلي وصريح وأحياناً بواسطة تلميح خفي يشف إلى هذا الحدّ أو ذاك. إن هذه الرواية بأكملها هي عبارة عن استظهار لذلك الاستبطان بالقدر الذي يُتيحه مقدار الحرية المتاح للتعبير عند الكاتب الليبي وبقدر ما تتيحه وتسمح به حرية الكتابة في المجتمعات العربية الإسلامية إجمالا. إن هذا المقدار الضئيل جدا قد تجاوزته الكاتبة بجرأة أدبية استطاعت أن تفرضها فرضاً. وحيثما كانت الراوية «صالحة» تشعر أو تدرك بأن التصريح مستحيل للتعبير عن خواطرها ومشاعرها التحررية فإنها تلجأ إلى اللغة الرمزية. بذلك تقترب الكاتبة من التعبير بالشعر ما يجعل هذه الرواية تحفل بمقاطع شعرية قائمة بذاتها، ويبدو أن الكاتبة قد اجترحتها في أوقات متباعدة وفي ظروف

وحالات انفعالية مختلفة ثم دمجتها في نسيجها الروائي فانتظمت في مكانها المناسب، ولعل المقاطع الموضوعة بين مزدوجين تمثل الشذرات الشعرية التي تدعم تأويلنا:

ـ «البارحة كانت يدك طفلاً يجرّب النار!

أبكي.

إن الحناء تلسع قلبي.

أتحلّل، أفتت جسدي، أتشكّل من جديد..

(...).

الغرفة مدوّرة وأنت الآن تأتيني. لا!

إنك تتسرّب مني بين يديّ، تتغلغل فيَّ وتتسرّب من بين يديّ!

حافة جبل أسود تلامس نهاية الأفق.

بقعة ماء، ورجل يرتدي جلباباً أبيض بجسده فتبدو العلاقة الحميمة بين النحول والقمح. يرفع رأسه إلى أعلى ويُلقي يديه في الماء. تتسع الدوائر في بقعة الماء / ينحسر عن رأسه جذع شجرة غليظة، فيرتفع مستوى البحر ويغدو الرجل بلا رأس!

يتلفّع الليل بدفء رجل منتظر، وتختصر العربات الطريق بين لون الإسفلت وبين طعم القهوة...!

أريد لحظةً تكون لي.

أريد رجلاً يكون هو.

أريد امرأةً تكون أنا»[1].

من الملاحظ أن رواية فوزية شلابي رجل لرواية واحدة تكاد تخلو من السرد حيث أن شخصياتها لا تفعل ولا تقوم بأفعال حية تصفها الكاتبة وإنما هي

---

(1) فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، (مصدر سابق)، ص.102 ـ 103

مواقف مختصرة مجتزأة. بل إنها في معظم الحالات أحاديث أو جمل يقولها هذا الشخص أو ذاك (وإن كان كلام بعضها لا يتعدّى كلمات معدودة فحسب) أو أنها مواقف مجرّدة تصفها الكاتبة ببضعة أسطر أو ببضع كلمات لتضع القارئ أمام شخصية محددة تتخذ منها موقفاً من خلال عرض مشاعرها تجاه هذه الشخصية أو تلك أو من خلال تبيان موقفها منها علماً أن مثل هذا الموقف مبني على عواطف ذاتية لدى الراوية، أو مبني أحياناً على محاجة فكرية سريعة تُقيمها بينها وبين نفسها عبر استعراض موجز لفكرة أو اثنتين.

لقد اتّسمت بعض المواقف التي تتميز بها بطلة الرواية بالعقلانية والمهادنة الاجتماعية المراعية للتقاليد، ولكن جميع المواقف والانطباعات والمناجاة الشخصية تنطوي على رغبة عارمة في التمرّد وتتبدّى أحياناً في صورة تصريحات بطلة الرواية التي تلهج بالتحرر وبمعاداة التقاليد والنفاق الاجتماعي وبخاصة الإكراه الاجتماعي: «الناس. الناس. الناس. الآخرون. الآخرون. الآخرون.. إني أمقت هذا الحق الذي نمنحه دون وجه حق للآخرين يصوغون حياتنا وفق أهوائهم.. يفسرونها.. يزوّقونها.. يعرّونها.. يفصّلون لها أحجاماً وأرقاماً ويُلبِسوننا إياها..! يسقط الناس! يسقط الآخرون! يعيش عقلي.. يعيش قلبي.. المجد للحرية!»[1].

تطرح رواية **رجل لرواية واحدة** إشكالية الصراع بين الإصغاء إلى نداء الجسد والرغبة والتحرر الجنسي، لاسيما إذا كان هذا النداء مشفوعاً بصوت الوعي الفكري والمعرفي وبتكامل التحرر من جوانبه جميعاً من جهة، وبين الخضوع إلى مقتضيات الإكراه الاجتماعي والقواعد السلوكية والمجتمعية السائدة في المجتمع من جهة ثانية.

تعتمل هذه الإشكالية في رأس بطلة الرواية فتبدو في سلوكها، وأقوالها، غير أنّ حلّها يكاد يكون مستحيلاً أو شبه مستحيل. فصالحة المثقفة والموظفة

---

(1) المصدر السابق، ص.100

والمطلقة تعاني من خبث الرجال المحيطين بها وهيّ تدرك جيّداً انتهازيتهم وسلوكهم المتناقض مع قناعاتهم، ولاسيما محمود الذي تشتهيه وتتهرّب منه في الآن نفسه بسبب تلك الصفات التي تسهب في شرحها. هذه الإشكالية لا نجد لها في ختام الرواية حلاً إلاّ الانغلاق على الذات والبقاء في حيّز الاستهام الذي لا يتحقق. ولعلّ في هذا الحلّ تكمن شجاعة الكاتبة التي تقوم بتسليم تلك الإشكالية إلى المجتمع في صورة روايتها التي قدمتها له ليقرأها ويرى فيها عيوبه بأم عينه.

4 ـ نخب الحياة للكاتبة التونسية آمال مختار:

رغم أن سوسن تحبّ إبراهيم، وهو يبادلها حباً بحبّ، فإنها تشعر بأن رغبتها في الانفلات بحثاً عن الحرية تفوق حبها له. فهي تبحث عن الحياة وفعل الوجود بحسب فلسفة شخصية طاغية لديها، وهي المثقفة التونسية التي كانت تقضي الساعات الطوال في الحديث والحوار مع إبراهيم في قراءاتهما المشتركة، حيث ينفقان العمر بين الشاي والقهوة والسيجارة وكتب الفلسفة ودواوين المتنبي والمعرّي وأبي نؤاس ومحمود درويش وأدونيس وروايات جويس وفولكنر وديستويفسكي وكازانتزاكي[1]. عند اقتراح سوسن على إبراهيم القيام بمغامرة السفر نجدها تفاجأ بهيكل رجل يملأه الرماد لا رائحة له ولا طعم، رجل يخاف المستقبل ويحسب حسابا لكلّ شيء، ويفضّل الاستكانة إلى رتابة القوانين والأعراف الاجتماعية الجوفاء وعندئذ تقرّر السفر بمفردها إلى مدينة بون الألمانية. رغم محاولات إبراهيم لإقناعها بأن تقلع عن مشروع سفرها فإنها تهجره وتسافر بحثاً عن المتعة وممارسة التحرر وإشباع الرغبات، ولكن وجه إبراهيم وصوته لا يفارقانها طيلة رحلتها فتقوم باستعادة حواراتها معه. فالإشكال الذي راود سوسن هو التالي: كيف يمكن لعاشقة أن توفق بين العشق وبين الرغبة في اكتشاف الحياة والحرية خارج هذا المعشوق وخارج العلاقة به؟ كيف لها أن ترضى في أسر هذا الحب وأن تنفلّت منه في آن واحد؟

أما الإجابة التي تقدّمها الراوية، فهي التجريب: «أريد أن أعرف وأُجرّب وبعدها أختار وأقرر»[2]. ومجمل القول، إنّ رواية **نخب الحياة** هي قصة امرأة تعصف بها رغبة مستبدة في التحرر الذي تسميه فعل ارتكاب الحياة. رغم حب بطلة الرواية التي هي سوسن بن عبد الله للشاب الأسمر إبراهيم

---

(1) آمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص.90

(2) المصدر نفسه، ص.75

الذي يطفح رجولة فإنها تعتزم السفر ذات يوم لتطلق لنفسها بعيداً عن أسره العاطفي والجسدي لتحقق حرية أهوائها ولكي تكتشف «حقيقة الإنسان، طبيعته التي تخفّت تحت أشلاء الملابس والثقافة والقانون. القانون الذي يحب ويكره ويختار ويقرر، ويرسم قضبان الواجبات والحقوق، ويتسلّى بلعبة الظلم والعدل.»[1]، لقد أخذ هذا البحث الاستكشافي لسوسن في بعض الأحيان منحى بوهيميا: «كان يجب أن أكتشف العالم على ظهر السفر والصدفة، بحثاً عن ذلك الشبه بيني وبينه: الإنسان أينما كان، أن أتسكّع، أن أنام على بلاط المحطات والأرصفة، أن أتعرّف إلى أناس عابرين في زمن عابر. كان يجب أن أعربد، أن أرتطم بوهم الحضارة!»[2]. في هذا السياق نجدها تخاطب جسدها الذي يضجّ شهوة وتوقاً للحياة: «الليلة سأعتقك منه. الليلة سأعيد لك الحرية. سأفتح لك القفص فأطلق جناحيك في فضاء الحرية، واسبح فيه كما تشاء. بعد الآن لن يجيئك إبراهيم، لن يقدّم لك حبّاً وماء وخسّاً ولوزاً. لن يقف أمامك إبراهيم، لن يغني معك (...) لن يأخذك بين يديه السمراوين، ولن يداعبك بأصابعه الطويلة الرشيقة(...) أيها العصفور الليلة سأعيدك إلى البرية فابحث عن الحب والماء بنفسك. انطلق في الخلاء. قف شامخاً على قمم الأشجار والجبال، اقترب من الآلهة وغنّ لها (...) واسترح من المتعة قليلا لتعاود الطيران في فجر جديد»[3].

في بون تعلّمَت سوسن أجمل كلمة: «إيش ليبديش» (أحبّك)، ولكن هذه الكلمة في نظرها هي سيف ماضٍ يقطع علاقات الحب: «أكره أن أقول هذا الاعتراف لرجل أحبه لعلني أعتقد أن الاعتراف بذلك هو إعلان النهاية. مرة واحدة اعترفت بذلك فكانت النهاية، وكنت أنا التي وضعتها (...) قلتها له لأعلن النهاية والقرار الأخير، لأقطع مع عشقي، وأعود إلى نفسي

---

(1) المصدر السابق، ص.19

(2) المصدر نفسه، ص.19

(3) المصدر نفسه، ص.11

أجمعها وأردّ إليها توحّدها، لتواصل الرحلة في الوجود»[1]. للحب عند سوسن معنى آخر قد يكون هو العمود الفقري للمعاني الفلسفية الوجودية التي تكتنف الرواية ولا يستقيم فهمها واستيعاب مغازيها إلا بإدراك هذا المعنى. فالحبّ عندها هو «مأساة الحياة»[2].

بعد رحلة البحث عن عالم الخيال والوهم: «عالم سلطانه الحب وقانونه العبث وحرية المتعة»[3] انتهت الرحّالة المتسكعة إلى البحث عمّن يقرضها مبلغاً من المال يضمن لها دفع إيجار الفندق وثمن تذكرة العودة بالطائرة إلى تونس. فماذا حلّ بالعصفور الذي وعدته بالحرية وفتحت له باب القفص وأطلقت سراحه؟ هل عاد إلى القفص؟ فهل تلك هزيمة أم انتصار؟ تتساءل سوسن: «هل أهتف؟ هل أعلن له عودتي وانتصاري وهزيمتي؟ هل أذهب إليه؟»[4] إنها تعود إلى من تحبه مرغمةً لا بقوة من خارج إرادتها بل بقوة من داخل الذات! فما هذا التناقض؟ توق إلى حرية المتعة وتوق للعودة إلى الحبيب؟ لماذا لم تمضِ سوسن في تجربة البحث عن حرية المتعة حتى النهاية؟ هل هي قوة الأخلاق أم التربية الشرقية التي تبقى قابعة في أعماق الإنسان الشرقي سواء كان رجلاً أم امرأة، هل هي قوة العادات الاجتماعية والتقاليد التي تقمع التوق إلى الانفلات لدى هذا الإنسان وخاصة عند المرأة؟

ليست رواية **نخب الحياة** برواية موعظة الأخلاق الحسنة والحميدة أو رواية التقاليد الاجتماعية وغير ذلك، بل هي ذات غاية فلسفية تدور حول شرط الوجود الإنساني: إذا كانت مأساة فاوست تكمن في توقه إلى نعيم المعرفة واحتراقه بجحيم المعرفة بالذات فإن توق سوسن بن عبد الله في رواية

---

(1) المصدر السابق، ص.16، 20

(2) المصدر نفسه، ص.80

(3) المصدر نفسه، ص.99

(4) المصدر نفسه، ص.109

نخب الحياة إلى نعيم المتعة وحرية الجسد كاد أن يجعلها تحترق في جحيم الحرية والمتعة أيضاً.

ما فعلته سوسن هو أنها أحرقت منطقة الإغواء المتمثلة في المحرّم المغري الذي يجتذب ويبعث على التجريب وخوض التجربة: «لم يعد هناك غموض يغريني، لم يعد هناك اختلاف يلفتني، لم يعد هناك فعل يثيرني. أصبحتُ أرتكب الفعل كما اتفق، ولم يعد يعنيني الوجود»[1]. هكذا اكتشفت بطلة الرواية بعد خوض التجربة أن«الحيوان يبقى ساكناً في الإنسان برغم قناعات الثقافة والحضارة، وإن كان هذا الحيوان ما يزال بريئاً وجميلاً وطبيعياً ومفترساً»[2].

ولعلّ خلاصة التجريب وخوض حرية المتعة هي الوصول إلى إجابة مقنعة ومرضية عن السؤال الذي يعذب سوسن طيلة الرواية: «ماذا يعني الحب؟ لماذا قلت له أحبك ولم أكن أدري معنى الحب؟ ماذا أعطيته عندما قلتُ له أحبك؟ هل أعطيته وجعاً؟ هل قصدتُ ذلك؟ هل حقاً أحبه؟ ماذا يعني أن أحبه ؟ماذا يعني أن أحب رجلاً؟ كيف أمسك بهذا الحب؟ كيف أراه؟ كيف هو شكله؟ كبرتُ وها أنا في الثلاثين وهاجس مراهقتي ما يزال نفسه، أفكّر بالطريقة نفسها في هذا الكائن العجيب الذي يُدعى حباً»[3].

إن هذه الإجابة أو القناعة التي تولّدت لدى سوسن من خلال التجربة قد تمثلت في إدراكها أن الإنسان يبقى وحيداً بحب أم بدون حبّ: «تنبّهتُ إلى أنني... وحيدة منذ جئت إلى الوجود وسأظلّ وحيدة حتى الرحيل. لا شيء هناك بين الولادة والموت غير الوحدة»[4].

---

(1) المصدر السابق، ص.112

(2) المصدر نفسه، ص.104

(3) المصدر نفسه، ص.87 ـ 88

(4) المصدر نفسه، ص.104

وبعيداً عن الموافقة على معنى الحب الشائع المشترك بين الناس، وعن المشاركة في مفاهيم الفكر السائد حول الحب، باعتباره تضحية في سبيل الآخر وذوبان فيه وما إلى ذلك من أفكار تُظهِر نصف الحقيقة وتخفي نصفها الآخر، تقول سوسن فيما تقوله من استنتاجات وخلاصات استوعبتها بعد تجربة الضياع والبحث عن وهم المتعة وحرية الجسد: «هل أقدر أن أشارك الآخر ومن أحبّ؟ أبداً حاولتُ كثيراً وفشلت. كنت أتلذّذ أكلةً طيّبةً يوم كانت أمي مريضةً تتلوى مرضاً. كانت صديقتي شيراز تتألم من نور الدين (حبيبها) وتظلّ تروي لي التفاصيل حتى أشاركها الإحساس، لكني كنتُ استمع إليها وأشرب القهوة وأدخّن. ويوم جاء إبراهيم فرحاً بنشر أوّل مجموعة شعرية له لم أفرح مثله، وواصلتُ أشاهد شريطاً في التلفزيون. مع إني كنتُ قد حرّضته كثيراً على أن ينشر محاولاته الشعرية. وها هو يوم أنجز أحسست كأن الأمر لا يعنيني»[1].

ولعلّ المفاجأة الأهم في الرواية هي أن القارئ، وهو في الصفحة الأخيرة منها وقد أوشك أن يكون على يقين شبه تام من أن سوسن، بطلة الرواية قد حققت نضجاً معيناً من رحلتها التحررية واستوعبت المعاني والعبر من أوهام الحرية والمتعة - يفاجأ في السطر الأخير من الرواية بكلمة تعيده إلى نقطة البدء. فسوسن تعاود سيرتها الأولى بهذه العبارة: «لا أريد أن أقول أحبّك»[2]، التي كتبتها لشاب فرنسي كان قد نشأت بينهما ذات ليلة علاقة استلطاف كادت أن تصل إلى علاقة حبّ. لكلمة «أحبك» عند سوسن معنى مختلف عن معناها السائد بين الناس. إن هذه العبارة تدشن مرحلة انقطاع العلاقة بين الحبيبين لا العكس، وهي توضّح هذا المعنى في عدّة تضاريس الرواية، كما في الصفحة العشرين على سبيل المثال: «أُحبك. قلتها لأعلن النهاية والقرار الأخير، لأقطع مع عشقي وأعود إلى نفسي أجمعها وأردّ إليها

---

(1) المصدر السابق، ص.105

(2) المصدر نفسه، ص.112

توحّدها لتواصل الرحلة في الوجود، تتقدّم لا تلتفت إلى الوراء ولا تخاف الآتي»[1].

وبالفعل فإن سوسن تعود إلى نقطة البدء بعد كل النضج الذي حققته من رحلتها التحررية و يتجلى هذا في السطور العشرة الأخيرة من المشهد الأخير من رواية **نخب الحياة** عندما عاد إليها صديقها الشاب الفرنسي الذي تعرّفت عليه ذات ليلة من ليالي بون: «رنّ جرس الباب، ورنّ قلبي معه. فجأةً حدستُ بأن الطارق إنما جاء لي. أطلّت أمي حلّومة وقالت:

ـ رجلٌ لم أعرف كيف أكلّمه.

ـ فلتكلّمه أمي.

عادت وبيدها ورقة:

ـ كلّمني بالفرنسية وقال أن أُعطيكِ هذه الورقة.

ارتبكتُ. فتحت كفي فأحسست بالورقة تبرق. قرأت:

ـ «تلك الليلة» ألا تحبين الإعادة؟

قدح برقٌ في الغرفة، تبللتُ. وجاءت أمي بالماء.

ـ الرجل ينتظر، ثم من يكون؟

ـ لا أعرف. أعيدي إليه هذه الورقة.

وكنتُ كتبتُ عليها:

ـ «لا أُريد أن أقول لكَ أحبّك»[2].

---

(1) المصدر السابق، ص.20

(2) المصدر نفسه، ص.112

قائمة المصادر والمراجع

I ـ المصادر

أ ـ المدوّنة الروائية:

أبو زيد (ليلى):

ـ عام الفيل وقصص أخرى، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة، ط3، 1998.

شلابي (فوزية):

ـ رجل لرواية واحدة، طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط، 1985.

مختار (أمال):

ـ نخب الحياة، بيروت، دار الآداب، ط1، 1992.

مستغانمي (أحلام):

ـ ذاكرة الجسد، الجزائر، موفم للنشر، 1993.

ب - المعاجم:

سالم مليطان (عبد الله):

ـ معجم القصاصين الليبيين، ج1، طرابلس، دار مداد، ط1.

II ـ المراجع:

1 ـ المراجع باللغة العربية:

أ ـ الكتب:

أبو نضال (نزيه):

ـ تمرد الأنثى، الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004.

أفاية (محمد نور الدين):
- الهوية والاختلاف، المغرب، إفريقيا الشرق، 1988.

بن شوشة (بن جمعة):
- مختارات من الرواية المغاربية المعاصرة، ج2، تونس، المؤسسة الوطنية للترجمة.
- مباحث في رواية المغرب العربي، سوسة / تونس، منشورات سعيدان.
- الرواية النسائية المغاربية: تونس، المغاربية للنشر، ط1، 2003.

بن مسعود (رشيدة):
- المرأة والكتابة، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، 1994.

الخطيب (محمد):
- الأثنولوجية، دمشق، دار علاء الدين، ط 1، 2000.

سعيد (خالدة):
- المرأة التحرر، الإبداع، الدار البيضاء، نشر الفنك، 1991.

الشنقيطي (الشيخ أحمد):
- شرح المعلقات العشر، وأخبار شعرائها، بيروت، دار الأندلس، ط5، 1983.

الدغموني (محمد):
- الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق.

الزاهي (فريد):
- النص والجسد والتأويل، المغرب، أفريقيا الشرق، 2003.
- الحكاية والمتخيل، دراسات في السرد الروائي والقصصي، الدار البيضاء إفريقيا الشرق، 1991.

غالي (شكري):
ـ أزمة الجنس في القصة العربية، القاهرة، دار الشروق، بيروت، ط1، 1991.

فراج (عفيف):
ـ الحرية في أدب المرأة، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط3، 1985.

قاسمي (محمد):
ـ الرواية المغربية المكتوبة بالعربية، الحصيلة والمسار 1942 ـ 2003 الرباط المملكة المغربية، وزارة الثقافة، ط1. 2003.

النجار (حسن فوزي):
ـ التاريخ والسير، القاهرة، دار القلم، 1964.

ب ـ المجلات والدوريات:

الأعرج (واسيني):

ـ «ارتباكات المصطلح وأشواق العنف المبطن»، **مجلة روافد، عدد خاص** بـ «المرأة والإبداع»، الجزائر، منشورات مارينورع 12، 1998.

بركات (نجوى):

ـ مجلة مؤتمر الرواية العربية الأول بالقاهرة، 1998.

ـ مجلة الحياة الثقافية، ع175، تونس، وزارة الثقافة التونسية، ألفا للنشر، 2006.

بحراوي (حسن):

ـ «هل هناك لغة نسائية في القصة» مجلة آفاق، ع 12، المغرب، 1983.

البستاني (كارمن):

ـ «الرواية النسوية الفرنسية» تر: محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 34، بيروت1985.

الخطيب (حسام):

ـ «حول الرواية النسائية في سوريا» مجلة المعرفة، ع 166، كانون الأول، سوريا 1977.

دولون (ميشال):

ـ «من أجل السيرة الذاتية» حوار مع فليب لوجون، تر: محمد يحياتن، مجلة تحليل الخطاب، ع1، الجزائر، جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر.

رضوى (عاشور):

ـ «ندوة الرواية النسائية المغاربية» متابعة المنذر بالريش، المسار، **مجلة اتحاد** الكتاب التونسيين، القصبة تونس، شركة فنون الرسم للنشر والصحافة، ع24 / 25، 1991.

الزريبي (مفيدة):

- «مع أحلام مستغانمي الكتابة حالة عشق» - حوار- الحياة الثقافية ع89، تونس، ألفا للنشر، 1997.

سلدن (رامان):

- «النظرية النسوية النفسانية في الأدب» تر:سعيد الغانمي، مجلة كتابات معاصرة، ع 21، بيروت، 1994.

فراج (عفيف):

- «صورة البطلة في أدب المرأة» الفكر العربي المعاصر، ع34، بيروت، 1985.

مختار (أمال):

- مجلة الصحافة الثقافية، ع7، تونس 1993.

مستغانمي (أحلام):

- مجلة سنة الجزائر في فرنسا، ع 5، المحافظة العامة لسنة الجزائر في فرنسا، 2003.

كرستيفا (جوليا):

- «الأنثوي ذلك الغريب فينا» مجلة مواقف، ع 73/ 74، 1993/ 1994.

يمنى (العيد):

- «مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي» مجلة الطريق، ع 4، نيسان 1975.

2- المراجع المترجمة:

أديب باميا (عايدة):

- تطور الأدب القصصي الجزائري 1925- 1967، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، دت.

باشلار (غاستون):
- جماليات المكان، تر: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط5، 2000.
- أحلام اليقظة، تر: جورج سعد، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1991.

3 - المراجع باللغة الفرنسية:

أ- القواميس:

Chevalier (Jean), Gheerbrant (Alain):
- *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, Jupiter, 1982.
- *Dictionnaire Hachette de la langue Française*, Hachette, 1980.
- *La Grande Encyclopédie*, Tom 6, Paris, H. Lamirault. Cie.
- *La Grande encyclopédie*, vol 16 -EOL-FAN - Paris, H. Lamirault. Cie.
- *Larousse encyclopédique*, vol 10, France, Herissey- Evreux, 1982.
- *Le Nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2004.
- *Le Rober alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, le Robert, 1977.

Jay (Salim):
- *Dictionnaire des écrivains marocains* – Ediff 2005.
- *Encyclopaedia. Universalis*, Corpus 7 – Eocambrien - Paris.

ب- الكتـب:

Algirdas - Julien (Greimas):
- *Pour une sémiotique typologique, dans sémiotique de l'espace*, Paris, Denoël / Gonthier, 1979.
- *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.

Brunel (P) et Autres:
- *Qu'est ce que la littérature comparée*? Paris, Armand colin- collection, 1983.

Bourneuf (Roland) et Ouellet (Réal):
Dejeux (Jean):
- *La littérature féminine de la langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994.

De lcroix (Maurice) et autres:
- *Méthodes du texte, introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1987.

Gaston (Bachelard):
- *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, PUF, 8e édition, 2001.

Gaasch (James):
- *Anthologie de la nouvelle maghrébine*, Casablanca, Ediff, 1996.

Gafaiti (Hafid) et Grousières-Igenthron (Armelle):
- *Femmes et écriture de la transgression*, Paris, l'Harmattan, 2006.

Regard (Frédéric):
- *L'Ecriture féminine en Angleterre*, PUF, 2002.

Propp (Vladimir):
- *Morphologie du conte merveilleux*, Paris, Seuil, 1973.

Servier (Jean):
- *Tradition et civilisation Berbères*, Rocher, Monaco, 1985.

الفهرس



طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية
وحدة الرغاية - الجزائر-
2013
Achevé d'imprimer sur les presses
ENAG, Réghaïa
-Algérie-
Bp 75 Z.I. Réghaïa Tél: (023) 96 56 10 / (023) 96 56 11



سردية الفضاء

في الرواية النسائية المغاربية

يتميز كتاب الدكتورة مسعودة لعريط بكونه يقتحم بجرأة مجال النقد النسوي ربما لأول مرة في التاريخ النقدي الجزائري المعاصر. لقد استوقفني استعمالها لأحدث المنظورات النقدية الحديثة مثل المنهج الاستقرائي التاريخي الاجتماعي فضلا عن السيميائية ومنجزات النقد الموضوعاتي لمقاربة المدونة الروائية النسائية المغاربية من خلال نماذج أحلام مستغانمي من الجزائر وليلى أبو زيد من المغرب وفوزية شلابي من ليبيا.

تتميز هذه المقاربة بدراستها نقديا للتمثيلات الذكورية للمرأة، وذلك من خلال وبواسطة تفكيك بنى الفضاء الجغرافي والاجتماعي والثقافي والنفسي معاً. فالفضاء وفقا لتحليلات الدكتورة مسعودة لعريط ليس مجرد مكان محايد وإنما هو متماثل أحيانا مع الفضاء النفسي للشخصيات الروائية التي تتناولها بالتحليل، إلى جانب هذه النقاط قد أعجبت باستخدامها للسيميائية بعيداً عن التوظيف التقليدي لها وأعني أنها تدرس البعد اللغوي والسردية كدلالات تتكشف من خلال ذلك القيم والتراتبيات وعلامات التميز في داخل النص باعتباره أيضا بنية للمجتمع.

أعتقد أن هذا الاستخدام للسيميائية وأن هذا التوظيف للاستقراء التاريخي والاجتماعي يعني أن الدكتورة مسعودة لعريط تفتح أفقا لما أسميه بتكامل المناهج والمقاربات بقصد تفكيك العلاقات المترابطة والمتكاملة في نص الرواية السردي.

على ضوء ما تقدم، أريد أن أقول إن صوت الناقدة لعريط سيكون له إسهامه في تأصيل و ترقية النقد الثقافي النسائي في الجزائر و في العالم العربي عموما.

الناقد الثقافي و الشاعر: عمر أزراج


ISBN: 978-9931-00-282-6